arta

ANUL XXXI NR. 9/1984

arta

ANUL XXXI NR. 9/1984

REVISTĂ A UNIUNII ARTIȘTILOR PLASTICI DIN REPUBLICA SOCIALISTĂ ROMÂNIA

REDACȚIA

Bulevardul Republicii 30, telefon 14.22.91, 70433 București

ADMINISTRAȚIA

Uniunea Artiștilor Plastici
str. Nicolae Iorga 42, telefon 50.20.45
71118 București

COLECTIVUL REDACȚIONAL

Vasile Drăguț, redactor șef, Ioan Horga, secretar responsabil de redacție, Horia Horșia, Mihai Drișcu, François Pamfil

RESPONSABIL DE NUMĂR

Mihai Drișcu

MACHETA ARTISTICĂ

Sanda Gusti

PREZENTARE TEHNICĂ

Sanda Gusti

CORECTURĂ

Elena Vitchevici

FOTOGRAFII ALB-NEGRU

Alexandru Andrei, Dan Dinescu, Turi Eberle, Mihai Mănescu, Alexandru Dan Ionescu, Eugeniu Lupu, Atanase Cartojan

DIAPOZITIVE COLOR

Atanase Cartojan

ABONAMENTE

Abonamentele se primesc la toate oficiile poștale, factorii poștali si la Ad-ția revistei ARTA din str. Nicolae Iorga 42, București

Costul unui abonament:

lei 360 anual (12 apariții); lei 180 — 6 luni

Pour l'étranger: ROMPRESFILATELIA — Le département export-import presses, Bucarest, Calea Griviței nr. 64—66, P.O. Box 12-201, Telex 10376 PRSFIR

Prix de l'abonnement: 33 dollars par an (12 numéros).

40541

Lei 30

TIPARUL: ÎNTREPRINDEREA POLIGRAFICĂ «ARTA GRAFICĂ», CALEA ȘERBAN VODĂ 133—135, București, România.

	1	Măreţul program al înfloririi patriei	Arta
CRONICA	3	Ginduri la retrospectiva Iser	Ion Frunzetti
	6	Expoziția « Vatra »	Anca Vasiliu
	9	Bienala de grafică Brno 1984	Vasile Drăguț
	12	Pagini pentru un dosar al grafic design-ului	
	19	Cărți de galantar: Urmuz	Barbu Brezianu
ATELIER	20	Silviu Băiaș	Theodor Redlow
	22	Alexandru Dan Ionescu, Mihai Mănescu: calendarul ARIA 1984	
	24	Ștefan Câlția: amintiri despre Márquez	Mihai Drișcu
	26	Val Munteanu: o călătorie extraordinară	Călin Dan
	28	Iacob Dezideriu	
	29	O existență paralelă: cartea ca obiect de « utilitate estetică »	Marius Tătaru
CENTENAR UNESCO 31	31	Vasile Pintea: ilustrații la Panait Istrati	Vasile Drăguț
CENACLUL TINERETULUI	32	Alternativa	Andrei Roman
	33	Carnet de critic (VIII)	Mihai Drișcu
	35	Jurnalul galeriilor	Magda Cârneci
			Gheorghe Vida
CĂRȚI/IDEI	37	V. V. Bîcikov: Estetica antichității tîrzii	Andrei Cornea
		Andrei Cornea: Mentalități culturale și forme artistice în epoca romano-bizantină	Barbu Cioculescu
	39	Meridiane	Adina Kenereș

COPERTA	I	Sera, pictură, ulei	Georgeta Năpăruș
	IV	Cîntarea României, pictură, ulei	Mihai Rusu

	1	Le grandiose programme de développement de la patrie	Arta
CHRONIQUE	3	Réflexions sur la retrospective Iser	Ion Frunzetti
	6	L'exposition « Le foyer »	Anca Vasiliu
	8	La biennale d'art graphique — Brno 1984	Vasile Drăguț
	12	Jalons pour un dossier du graphic-design	
	19	Livres de vitrine: Urmuz	Barbu Brezianu
VISITE D'ATELIERS	20	Silviu Băiaș	Theodor Redlow
	22	Alexandru Dan Ionescu, Mihai Mănescu: Le calendrier ARIA 1984	
	24	Ștefan Câlția: témoignages sur Márquez	Mihai Drișcu
	26	Val Munteanu: un voyage extraordinaire	Călin Dan
	28	Iacob Dezideriu	
	29	Une existence parallèle: le livre comme objet « d'utilité esthétique »	Marius Tătaru
CENTENAIRE UNESCO	31	Vasile Pintea: Panait Istrati illustré	Vasile Drăguț
LE CÉNACLE DES JEUNES ARTISTES	31	L'alternative	Andrei Roman
	32	Carnet de critique (VIII)	Mihai Drișcu
	35	Le journal des galéries	Magda Cârneci
			Gheorghe Vida
LIVRES/IDÉES	37	V. V. Bîcikov: L'esthétique de l'antiquité gréco-romaine	Andrei Cornea
	38	Andrei Cornea: Mentalités culturelles et formes artistiques à l'époque romaino-byzantine	Barbu Cioculescu
	39	Méridiens	Adina Kenereș

COUVERTURE	I	La serre, peinture, huile	Georgeta Năpăruș
	IV	Hymne à la Roumanie, peinture, huile	Mihai Rusu

	1	Великая программа процветания родины	Арта
ХРОНИКА	3	Раздумья о ретроспективе Исер	Ион Фрунзетти
	6	Выставка « Ватра » (Очаг)	Анка Василиу
	9	Двухгодичная выставка графики Брно 1984	Василе Дрэгуц
	12	Страницы для папки графикдизайна	
	19	Книги для витрины: Урмуз	Барбу Брезяну
ПО МАСТЕРСКИМ	20	Сильвиу Бэяш	Теодор Редлов
	22	Александру Дан Ионеску, Михай Мэнеску: Календарь АРИА 1984	
	24	Штефан Кылция: воспоминания о Маркеже	Михай Дришку
	26	Вал Мунтяну: Необыкновенное путешествие	Кэлин Дан
	28	Якоб Дезидериу	
	29	Паралельное существование: книга как предмет « эстетической пользы »	Мариус Тэтару
СТОЛЕТИЕ ЮНЕСКО	31	Василе Пинтя: иллюстрации к Панаит Истрати	Василе Дрэгуц
МОЛОДЕЖНЫЙ КРУЖОК	32	Альтернативы	Андрей Роман
	33	Блокнот критика (VIII)	Михай Дришку
	35	Журнал галерей	Магда Кырнечь
			Георге Вида
КНИГИ/ИДЕИ	37	В. В. Бычьков: Эстетика поздней античности	Андрей Корня
		Андрей Корня: Культурное мышление и художественные формы в римско-византийской эпохе	Барбу Чокулеску
	39	Меридианы	Адина Кенереш

ОБЛОЖКА	I	Оранжерея, живорись, масло	Дж. Нэпэрущ
	IV	Хвала Румынии, живопись, масло	Михай Русу

IOAN COTT: *Omagiu*

ÎN ÎNTÎMPINAREA MARELUI FORUM AL COMUNIŞTILOR

În întreaga activitate de construcție a noii orînduiri a crescut continuu rolul politic conducător al partidului, care își îndeplinește cu cinste misiunea istorică de a conduce națiunea noastră pe cele mai înalte culmi ale socialismului și comunismului. Și în viitor vom acționa pentru întărirea continuă a statului nostru, a democrației muncitorești, revoluționare, pentru perfecționarea planificării și conducerii activității economice și sociale, a întregii societăți, pentru creșterea continuă a rolului conducător al partidului în toate domeniile de activitate, văzînd în aceasta chezășia realizării tuturor năzuințelor poporului nostru.

NICOLAE CEAUȘESCU

mărețul program al înfloririi patriei

Proiectul de Directive al Congresului al XIII-lea al Partidului Comunist Român cu privire la dezvoltarea economică și socială a României în cincinalul 1986—1990 și orientările de perspectivă pînă în anul 2000 — a cărui dezbatere amplă, aprofundată, a însuflețit membrii organizațiilor de partid, toate colectivele de oameni ai muncii — ne apare ca un strălucit exemplu al modului în care, în definirea structurii viitorului este introdusă dimensiunea *activității umane revoluționare*, a capacității de creație socială (prin aceasta înțelegem un complex de proprietăți ale gîndirii și acțiunii umane, dintre care trebuie amintite *inițiativa*, adică sesizarea unei situații și necesitatea rezolvării ei, *invenția socială*, cu elaborarea unei noi soluții, spiritul de *inovație socială*, prin introducerea inovației în procesele și structurile societale). Așa cum arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu « a fi cu adevărat marxist-leninist înseamnă a fi un explorator îndrăzneț și experimentat al drumului pe care îl deschide omenirii socialismul și comunismul, un cutezător vizionar al zilei de mîine pornind de la realitățile și cerințele arzătoare ale zilei de azi, precum și de concluziile generalizate pe plan teoretic de ieri și de azi ».

Conștiința prospectivă socială reprezintă deci o reflectare generalizată a existenței sociale concrete, iar rolul acestei conștiințe prospective în împlinirea scenariilor viitoriste este condiționat de gradul în care ea reflectă cerințele obiective ale dezvoltării sociale.

Proiectul de Directive ce va fi adoptat la Congresul al XIII-lea — directive în elaborarea cărora concepția de recunoscută percutanță teoretică, rigoare și clarviziune a secretarului general al partidului a avut un rol hotărîtor — poate fi considerat o construcție viitoristă globală, dar el mai înseamnă și un remarcabil model de aplicare *aici și acum* a regulilor metodologice ale prospecțiunii. Iar aceste reguli presupun *a privi departe*, în perspectiva dezvoltării pe termen lung, *a privi larg, cuprinzător*, cercetînd fenomenele în consecințele lor multiple, *a analiza în adîncime*, explorarea viitorului trebuind să aibă în vedere, înainte de orice, factorii determinanți. Ca « știință a practicii », prospecțiunea organizează prezentul în așa fel încît să asigure înfăptuirea acelor posibilități care sînt apreciate ca pozitive, în primul rînd aceea de *a gîndi la om*: întregul proiect al viitorului are în vedere omul, asigurarea condițiilor realizării sale ca personalitate organic integrată într-o comunitatea socială — națională, cu care se identifică în mod conștient. Din acest unghi de vedere apare cu extremă pregnanță și în Proiectul de Directive faptul că în întreaga activitate teoretică și practică a partidului nostru, a secretarului său general, problemele omului și umanismului ocupă un rol central.

« Noi comuniștii — arăta tovarășul Nicolae Ceaușescu — ne propunem, de fapt, să venim — dacă se poate spune astfel — în sprijinul naturii, care a sintetizat în om forma superioară de organizare a materiei, acționînd prin toate mijloacele pentru stimularea însușirilor celor mai nobile ale acestuia, pentru dezvoltarea sensibilității sale, a dorinței și voinței de autodepășire, pentru amplificarea continuă a cunoașterii sale, pentru împlinirea visurilor sale celor mai cutezătoare de progres, dreptate și fericire. Aș putea spune că, în fond, și în acest domeniu acționăm în spiritul materialismului dialectic. Înțelegînd și stăpînind legile naturii, acționăm totodată pentru a le pune în serviciul omului, adică a tot ceea ce a creat mai bun natura. Noi ne propunem acum să perfecționăm produsul cel mai înalt al naturii — omul, creatorul a tot ce există în societate ».

În « Epoca Ceaușescu » s-a cristalizat această concepție nouă, revoluționară, asupra rolului omului în societate, asupra umanismului prospectiv, deschis, orientat spre viitor.

De altfel, întreaga politică a partidului nostru, Programul Partidului Comunist Român de făurire a societății socialiste multilateral dezvoltate și înaintare a României spre comunism relevă preocupările anticipative, bazate pe prognoza științifică, de abordare sistemică a tuturor sectoarelor de activitate ale societății, de îmbogățire a teoriei și practicii prospective prin dezvoltarea unei viziuni unitare și organizarea unei structuri ordonate, capabile să asigure un sistem corelat și echilibrat de funcții eficiente, ținînd, totodată, seama de evoluția proceselor și fenomenelor politice și economico-sociale la nivel mondial.

Printr-o laborioasă muncă de concepție și de organizare, de analiză și sinteză a experienței construcției socialiste în patria noastră și în alte țări, partidul nostru a cristalizat, după Congresul al IX-lea, în formula socialismului multilateral dezvoltat, direcțiile de evoluție — pe termen lung, mediu și scurt — a fiecărui element component al sistemului nostru social, modalitățile optime de corelare și conexiune funcțională între toate sectoarele de activitate socială, între politic, economic, științifico-tehnic, organizatoric, juridic și cultural — educațional.

Anii dintre Congresele al XII-lea și al XIII-lea au îmbogățit în mod substanțial experiența dobîndită de partid în conducerea procesului complex de transformare înnoitoare a societății românești, în vederea realizării unei noi calități în toate domeniile. Proiectul de Directive ale Congresului al XIII-lea demonstrează încă o dată promovarea unui deplin realism în *gîndirea strategică revoluționară*. Prin această formă de *cunoaștere anticipativă* care oferă o imagine globală a viitorului României, prin studiul integrat, prin corelarea, prin reglarea reciprocă a proiecțiilor, prognozelor și planurilor se evidențiază căile realizabile și metodele eficiente pentru atingerea scopului propus, o atenție deosebită acordîndu-se, în continuare, problemei calității și nivelului tehnic al producției.

« Trebuie ca, în cincinalul 1986—1990 — sublinia tovarășul Nicolae Ceaușescu — să înfăptuim o transformare radicală, o adevărată revoluție în ridicarea nivelului tehnic și calitativ al întregii activități din industrie ». Dezvoltarea României în perspectiva anilor 2000 se va realiza — așa cum se prevede în Proiectul de Directive — avîndu-se în vedere « o accentuare și mai puternică a tuturor laturilor calitative în toate domeniile vieții economice și sociale, o creștere substanțială a productivității muncii, îndeosebi prin promovarea largă în producție a celor mai noi cuceriri ale științei și tehnicii moderne ». Iar noua calitate în industrie nu poate fi realizată fără aportul hotărîtor al proiectantului artistic, al designerului industrial, al operatorului cultural care își orientează activitatea creatoare spre sarcinile vieții practice. În zona artelor implicate în mod direct în social, adică cele care au ca finalitate mărturisită consumul public — de la afiș la mobilier, de la obiectul carte la creația vestimentară — timpul funcționează oarecum asemănător ca în cercetarea științifică, accelerînd învechirea, perimarea, uzura, nu numai psihologică. Permanenta necesitate a reciclării cunoștințelor — se înțelege și a celor artistice — a fost în repetate rînduri subliniată de către secretarul general al partidului: « Nu trebuie să uităm că ceea ce s-a învățat acum cinci ani, astăzi nu mai corespunde cerințelor, dacă oamenii nu sînt ajutați să studieze, dacă nu sînt la curent cu ce a intervenit nou în fiecare domeniu, nu vor putea să-și organizeze activitatea la nivelul cerințelor mondiale actuale ».

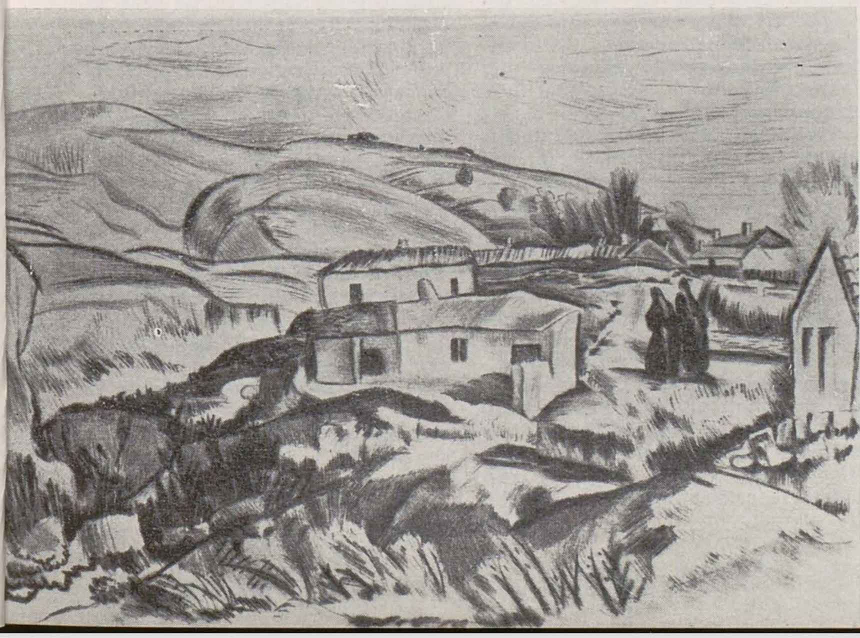
În raportarea sa față de cultură, individul uman în general, deci și producătorul de fapte artistice are trei ipostaze ce se întrepătrund, se completează reciproc: el este, deopotrivă purtător de cultură, creator de cultură, reallizator de cultură. *Fructificarea socială* a însemnatului potențial artistic actual se desfășoară, așa cum prevede și Proiectul de directive, în sensul contribuției la sporirea calității vieții. Conceptul de « calitate a vieții » oferă posibilitatea de a formula scopurile și obiectivele procesului de înfăptuire a proiectului comunist în termeni concreți — și anume în sensul preconizat de tovarășul Nicolae Ceaușescu atunci cînd vorbește despre necesitatea de a urmări « felul cum . . . se reflectă în condițiile de viață ale omului » progresul socialist.

Așa cum este prevăzut în Proiectul de Directive, în următorul cincinal se vor dezvolta în continuare învățămîntul, știința și cultura, iar în perspectiva anului 2000, « pe baza dezvoltării și modernizării forțelor de producție, a mecanizării și automatizării proceselor de muncă, a creșterii productivității și a întregii activități economico-sociale se vor produce noi schimbări pe calea lichidării deosebirilor esențiale dintre munca fizică și cea intelectuală, a deosebirilor dintre clase, se va realiza o tot mai strînsă apropiere între muncitorime, țărănime, și intelectualitate, între toate categoriile sociale, ceea ce va determina întărirea unității și coeziunii întregului popor, omogenizarea crescîndă, pe o bază nouă, a societății noastre socialiste ».

Prin obiectivele, prin orientările și sarcinile principale pe care le conține, Proiectul de Directive transpune un program de activitate prin care partidul nostru se dovedește a fi, atît în teorie cît și în practică, ctitorul unui autentic *umanism revoluționar*.

ARTA

gînduri la retrospectiva iser



ion frunzetti

Sînt într-adevăr evenimente revelatoare, expozițiile retrospective alcătuite, cu prilejul datelor comemorative ale marilor artiști ! Pentru centenarul nașterii lui Iosif Iser, dacă n-a fost cu putință să se deschidă în sălile Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România, chiar la data de 21 mai 1981, cum ar fi fost de dorit, retrospectiva n-a slujit mai puțin glorificării acestui mare artist, unul dintre stîlpii mișcării plastice românești, a cărui viață, desfășurată pe aproape 8 decenii, a fost în întregimea ei productivă; moartea, la 25 aprilie 1958, l-a răpus îndată după închiderea ultimei lui expoziții personale, cea de la sala Nicolae Cristea (fostă Universul), din București, unde 115 opere recente putuseră fi admirate mai multe săptămîni, în luna martie a aceluiași an. Participase cu cîteva luni înainte el însuși la expoziția ce i s-a organizat oficial la Viena, cu 90 de lucrări, iar în 1956 avusese loc la București, în sala Dalles, cea mai mare retrospectivă — de aproape 400 lucrări — pe care generația din care făcea parte a izbutit să și-o selecteze cîndva, colegii săi de crez artistic coetanei neavînd niciodată putința — și poate nici dorința —de a fi reprezentați atît de copios. Foarte multe au fost și operele retrospectivei acesteia postume, din 1984, la care au contribuit entuziaștii muzeografi, studioșii operei marelui pictor, parcă uneori chiar cu mai mult zel, cu mai multă rîvnă pricepută și — de ce n-am spune-o? — cu mai mult bun gust și mai solide criterii selective decît însuși artistul cu 18 ani înainte, căci, dornic să nu lase nimic din operele ultimilor ani afară, și-a dozat prost, pe atunci, opțiunile față de reprezentarea fazelor succesive ale carierei sale și le-a bruiat efectul unora, valoroase, în favoarea altora, mai slabe, așa cum se întîmplă firesc atunci cînd subiectivitatea preferințelor de ordin extra-estetic ale autorilor trece pe primul plan, înaintea rigorilor critice. Iser era un pletoric, un violent, un temperamental nestăvilit, senzual și nesătul de feeria simțurilor, amplificată prin exerciții literare de boemă îndelung, savant și superior cultivată. Descris în tinerețe de Arghezi drept un perfect dandy « nedespărțit de țînută și de surîs », afișînd « o demnitate stăpînitoare, elegantă », care i-a conferit « în mizerie, darul unui tînăr bogat, care poate că uneori n-avea în buzunar nici cu ce să-și plătească permanentul trabuc », pictorul și-a purtat prin cafenelele Bucureștiului și prin redacții, ani și ani, pitorescul acestei măști, în același timp în care nici unul din cei ce-l întîlneau impasibil și aparent pașnic, chiar conformist oarecum ca vestimentație, nu puteau scăpa de impresia paradoxală a însoțirii calmului acestuia optimist, afișat peste tot, cu un suflet de secret iacobin, cum îl denunțase talentul de analist al mareluii scriitor Gala Galaction că ar avea, pe vremea cînd era ilustratorul satiric al « Facle » lui N.D. Cocea și membru al facțiunilor de avangardă culturală, « cu revendicări categoric sociale » (vorba aceluiași Arghezi), ce se grupaseră în jurul acestor condeie ascuțite și tăioase: « Acest artist e un revoluționar; — scrisese Galaction în « Flacăra » din 7 decembrie 1913 — ; unul dintre acei nebuni de înalt talent care, voind sau nevoind, lucrează încet și sigur la marile prefaceri viitoare . . . » Definiția l-a marcat și l-a urmărit peste tot. Adevărul este că, oricît de îndreptățită se va fi dovedit pînă în cele din urmă, ea nu acoperă întru totul, decît dacă luăm termenul de « revoluționar » în accepția lui artistică și politică rînd pe rînd, întinderea de peste șase decenii a istoriei personale a artistului, activ în mod public încă din 1904.

Retrospectiva a fost binefăcută, și revelatoare, cu toate greutățile pe care le are îndeobște de întîmpinat o asemenea întreprindere: nici pictorul nu mai putuse da de urma multora dintre operele îndrăgite ale creației unor faze îndepărtate, atunci cînd se gîndise să-și organizeze el însuși una. Dar prevalența, în aprecierea rolului social al artistului acestuia, a laturii sale taumaturgice socialmente și moralizatoare implicit, mai bine zis prevalența (în conștiința critică a vremurilor din urmă) a prejudecății că « *revoluționară* » n-ar putea fi o viață de artist decît prin manifestările ei teziste, — ceea ce la marii artiști este inutil de specificat, căci spiritul revoluționar, infuzat în orice operă, se traduce mult mai subtil și mai mascat în însăși travaliul de fixare a unei viziuni calitativ noi într-o schemă imagistică de asemenea nouă, nemaiîntîlnită, specifică doar autorului respectiv — este de vină că se neglijează adeseori valențele cu adevărat și profund revoluționare ale sunetului propriu glasului, necontrafăcut de nici o modă, al unui artist dotat cu harul înnoirii pe toate planurile. Debutînd în 1904 la Ploiești și în 1905 în presă (« Adevărul » și « Furnica ») și devenind membru al grupării « Tinerimea Artistică » în același an, Iosif Iser avea să înțeleagă repede, după expoziția sa de la subsolul rotondei Atheneului Român din 1907, ceea ce-i va revela mai tîrziu sagacitatea spirituală a condeiului critic al celui ce semna « *Spiridon Antonescu* » atunci cînd scria cronică plastică, de fapt pictorul *Abgar Baltazar*: « Iser . . . reprezintă o latură a picturii noastre cu totul necunoscută publicului; . . . *exoticul* artist nu e prea gustat de noi care, în ceea ce privește gustul artistic, oscilăm între un diletantism pretențios și o artă academică demodată » . . . De cîte ori avea să se izbească Iser de « pretinsele moravuri ale unui public ce nu știe pentru ce natura l-a înzestrat cu cele cinci simțuri », denunțate coroziv de Abgar Baltazar ! Nici un muzeograf n-ar mai avea cum să regăsească azi, operele expuse în 1909 la Atheneul Român de Iser, dimpreună cu franzii Derain, Galanis și Forain, prieteni pe care-i convinsese să deschidă, laolaltă cu el, expoziția de la București la care Brâncuși nu se înduplecase pînă în cele din urmă să patricipe, cu toate că, într-o primă formulă, făcea parte din grup. Și cum s-ar mai putea da de urma atîtor desene ale lui Iser, vîndute mai mult la întîmplare, ca ospitalierul artist român să poată plăti măcar cașeratorii și înrămătorii lucrărilor invitaților săi francezi ! Dar, dacă am da de operele acestea în totalul lor, oare s-ar schimba imaginea noastră despre o fază

Țărani îngîndurați
Tătari și tătăroaice, pointe sèche
Balcic, pointe sèche

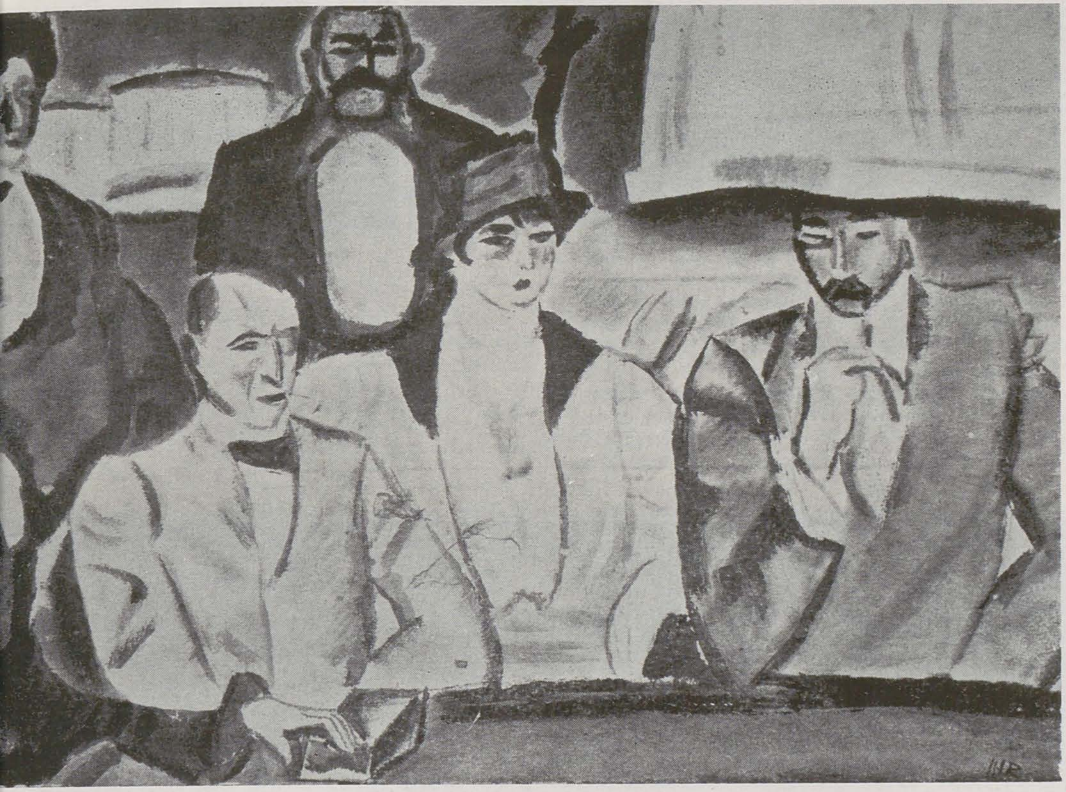
de evoluție a lui Iser, din care pecetea geniului vremii, a desenatorilor satirici francezi din succesiunea lui Toulouse-Lautrec, adică a lui Steinlein, Forain, Poulbot și chiar a vecinului de mansardă din Montmartre al compatriotului nostru, André Derain din anii primelor expoziții fauviste, ar putea reieși și mai apăsat decît din prea puținele lui opere a căror imagine o mai avem din publicațiile timpului? Vizitatorul de azi al muzeului, din timpul retrospectivei, sau al colecțiilor și bibliotecilor în care se păstrează colecțiile de desene originale sau reproduse ale fazei respective, este el în stare să priceapă profundul refuz al « publicului cult » din România anilor 1904—1914 și chiar de mai tîrziu, refuzul indignat opus de « bunul gust » al « Tout-Bucarest »-ului moșieresc și burghez, satirei mușcătoare, expresioniste și la modul münchenez și la modul parizian a lui Iser? Că studentul Academiei libere Ranson ce se apropiase de cubiștii cu care discuta la Paris, și că publicațiile satirice franceze « Le livre » și « Le Témoin », ori « Simplizissimus » și « Lustige Blätter » din Berlin, sau « El Papitu » din Barcelona ori « El Paco » din Madrid, unde-i deschisese coloanele colaborării D-na Langen, fiica scriitorului scandinav Björnstjerne Björnson, îi daseră un stil ce nu mai putea corespunde, prin ceea ce producea, gustului dulceag, uzat, conformist și convențional, al unui public artistic de foste domnișoare de pension și de pețitori ai lor, aceleași personagii ce găseau insultătoare « imoralele » piese ale lui Caragiale și strîmbau din nas doar la cruzimile limbajelor mahalalei aduse pe scenă în « D'ale Carnavalului », fără să aibă luciditatea de a se și recunoaște în caricatura ce li se oferea drept oglindă? Poate fi cineva atît de *prezent*, azi, în climatul de-atunci, ca să realizeze faptul că intruziunile fauviste, nabiste, cubiste și expresioniste din însuși ductul liniilor lui Iser și din însăși coloritul lui, ce puteau prea bine părea brutale admiratorilor lui Arthur Verona și ai fazei albe a lui N. Grigorescu, erau ele însele mult mai revoluționare decît temele acestor opere și că, pe drept cuvînt, inerția gustului gata-impus se apăra respingîndu-le? S-au studiat și publicat în ultimele decenii în destul de multe publicații merituoasele desene satirice ale lui Iser, insistîndu-se, cum era și firesc, pe cele cu teme acut protestatare, ca « Aplicarea constituției », « 1907 » (portretul regelui Carol I înfierat pe frunte cu sîngele cifrelor anului masacrării țărănimii), « Vițelul de aur », « Fiul poporului », « Manifestație », « Alesul țărănimii », « Greva », « 10 mai — purpură și sînge » sau « . . . și n-a mai înviat ! », și este de la sine înțeles că mesajul lor înalt umanist și revoluționar poate fi mai bine receptat azi decît oricînd în trecut, cînd totuși efectul lor a fost de-a dreptul cauterizant; dar o retrospectivă ca aceasta ne deschide gustul să cunoaștem, să studiem și să prețuim nu numai aceste capodopere, aceste vîrfuri de val ale creației lui Iser, însuflețite în anii revoltelor țărănești și represiunii lor sîngeroase de sfînta, nobila și îndreptățita mînie profetică, vaticinînd prăbușirea unei orînduiri bazate pe inechitate, exploatare, neomenie și chiar crimă legalizată ori mușamalizată tacit, ci tot restul producției artistului clocotind de sentimentele secundare și adiacente acestei sacre mînii. Nu-l punem, pe Iser ca și pe Lascăr Vorel, alături de Georg Grosz și de Käthe Kollwitz, în stima noastră, mai bine și mai justificat, după ce-am făcut un înconjur de orizont mult mai complet decît ne permiteau reproducerile rabașate ale mereu acelorași imagini, ce se mai și tocesc prin revederea lor prea insistentă? Cinci ani petrecuți la München și mult mai mulți la Paris, l-au putut aduce pe artistul român în conexiune cu tot ceea ce însemna în lumea artei de la începutul veacului XX, înnoire spirituală, a viziunii și a tehnicii artistice europene și mondiale, dar nu l-au anexat altei lumi decît cea din care se ridicase. Cînd a izbucnit primul război mondial, artistul s-a întors de la Paris spre a se pune la dispoziția Institutului geografic al armatei române, unde a fost mobilizat; apoi, după intrarea țării în focul luptelor pentru reîntregirea neamului, a cunoscut viața de zi și de noapte a soldatului-țăran sub arme în primele linii și schemele de constituire a imaginii deprinse de la expresioniști, fauvi, nabiști și ceilalți reprezentanți ai avangardei artistice mondiale, cubiștii și futuriștii chiar, au fost folosite pentru a da viață chipurilor, tăiate în lemn dur parcă, ale oamenilor din popor chemați să-și apere patria periclitată. Expoziția ieșeană a lui Iser de la sfîrșitul războiului nu mai poate fi reconstituită, și puținele opere rămase dintre cele executate pe front în Moldova sînt, deși neîndestulătoare, destul de însemnate pentru a ne deschide gustul să fantazăm asupra posibilităților de a adapta inovații de limbaj plastic ieșite dintr-un context psihic dat, altor conținuturi de sentimente și idei, cu succes.

Va face oare vreodată cineva analiza — e drept, anevoioasă — a similitudinilor și diferențierilor de limbaj plastic dintre operele registrului satiric și meliorist-umanitar, create în preajma nucleului protestatar de desene de la 1907, cu scopul înfierării climatului social de la nivelul claselor posedante, conducătoare, pe de o parte, și operele registrului patriotic-ostășesc, create în timpul primului război mondial, pe de altă parte, opere ce se folosesc în bună măsură de mijloace asemănătoare, în scopuri însă diametral opuse? ! Nu că picturile cu soldați pe front ar fi apologetice, festive ! Nicidecum ! Dar ele relevă o altă experiență a eului sensibil și lucid al artistului și o altă formulă de autoconstruire egologică, pe baza acestor noi experiențe.

Iată o problemă de rezolvat: sînt mijloacele cu care se realizează monumentala viziune iseriană a anticamerelor geografice ale orientului (ca îndreptar uman), descoperit începînd de la 1910—1911 prin temele « Dobrogei sărace », sînt ele fundamental diferite, în intenția lor, de temele țăranilor, satului românesc și ale frontului 1916—1918? Statuile, tăiate în piatră sau lemn, ale chipurilor celor ce-s și-ntr-unele și-ntr-altele descifrați de artist drept simboluri ale unor construcții specifice nouă de psihism uman pozitiv, mult mai valabile decît cele ce reieșeau din analizarea bogătașilor și puternicilor zilei, beneficiază de revoluția limbajului. Nu doar satiricul (categorial vorbind) din substratul desenului, nici doar tragicul întrevăzut sub durerosul rîs al pictorului, cît tot miezul de umanitate exprimat prin ambele, sînt justificarea atitudinii înalt revoluționare a pictorului, care nu se poate lipsi nici de mijloacele revoluționare ale expresiei, încercate de alții înaintea lui, pe alte registre, și adaptate de el noilor realități descoperite. *Mutatis-mutandis*, ceea ce se petrecuse în prima și a doua fază a producției desenelor sale publicistice și picturii cu temă exotic-orientală și celei cu subiecte sociale ori istorice luate din actualitatea imediată, scenele de front și portretele de țărani aspri, pe frontul luptei cu inamicul din afară (în timpul războiului) și pe frontul, mai stabil, al luptei permanente cu inamicul dinlăuntru (la vreme de așa-zisă pace — dacă « pace » poate fi numită viața unei clase căreia fiecare clipă îi contesta dreptul la fericire), se va petrece și după 1920 cînd, înțelegîndu-și carențele din acea fază ale cromaticii, preferată o vreme în registrul sumbru ca fiind mai adecuat stării sale de spirit (e vorba de anii antebelici și de anii războiului, ai luptelor chiar, pictorul va încerca să-și limpezească, prin călătoriile căror li se dedă cu pasiune în deceniile 3 și 4 ale veacului odată cu paleta și sufletul. Cea de a treia fază a artistului, cuprinzînd și ciclurile Balcicului și descoperirea Spaniei, peisajelor sud-franceze și priveliștilor românești, de preferință selecționate din zonele colinare, viticole, subcarpatine — Curtea de Argeș în special — este doar aparent o fază fără violențe revoluționare, o fază de seninătate și de calme satisfacții contemplative, cum a fost în genere considerată, căci tumultul pasional al expresiei vizibil în spontaneitatea gestului secant, stenografiat de tușe, nestăpînirea voită a patimii trăsăturilor de condei ori de ac pe vernis-ul pointe-sèche-urilor din această perioadă, dezmint categoric prezumția unei asemenea viziuni: Iser n-a fost niciodată un bucolic, un calm contemplativ, tip veronian sau Ipolit Strîmbulescian îndrăgostit ca « Tytire recubans sub tegmine fagi », de viața directă în natură, ci un dionisiac ; el se vădește

1. Desen în « viața literară » nr. 5/1907

2. Actor (Mandolina)

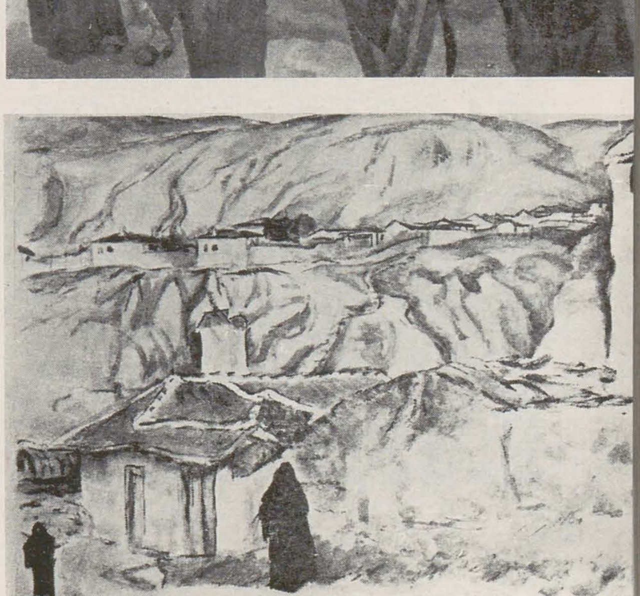


din tot ce a creat a fi un dezrădăcinat de natură, un urban, cu nostalgia recontopirii avide dintre omul izolat de către civilizaţie de restul naturii şi priveliştea regăsită sporadic şi acut — gelos, înverşunat, carnal aproape, consumată în operele sale peisagistice. Încleştarea lui cu obiectul picturilor sale, cînd e vorba de peisaj ori de nud e prezumtiv resimţită de spectator ca aceeaşi, şi între ardoarea unei pătimaşe contopiri în natura Dobrogei mult îndrăgite, a Spaniei toride, ce i-a devenit, prin anii '30, domeniu estival de elecţie sentimentală, leac pentru ancestralul, ahasvericul său pojar al investigaţiei geografice, mijloacele de expresie nu se diferenţiază. Din categoria marilor amanţi ai operei naturii întrupate în femeie, din pictura contemporană, interbelică, Iser este un hierofant al vieţii trăite din plin, un orgiastic. L-a cunoscut şi l-a iubit pe Dunoyer de Segonzac, acest fin şi totodată arzător poet al unei orgiastice nuntiri vizuale a insului cu lumea rezumată în orice privelişte fie şi cea mai imanentist simţită şi concepută. Iser nu se poate reduce la un citat din cineva din vreun alt pictor, oricît de uriaş ar fi acela, chiar Cézanne, care i-a fost o vreme idol exclusiv. Dintre contemporanii, dintre care pe unii i-a îndrăgit, neliniştitul André Derain l-a marcat, ca şi alţi fauves, mai placizi: Jean Puy, Camoin, Marquet. Vlaminck este însă fauvul consagvin tipologiceşte cu Iser, omul extremelor emotive cu care are înrudiri tipologice şi chiar fizionomice. Pentru cine face studii de antropologie culturală, aceste apropieri nu numai de ordinul expresiei artistice, sînt explicabile printr-o sincronizare complexă a ambelor la epocă. Dar compararea lucrărilor artistului român cu a tuturor celor pomeniţi nu duce la concluzia că ei i-au dat în viziune modèle, scheme de gîndire plastică, ci doar că, într-un context cultural determinat în care s-a tot format în multţii, prelungiţii pînă după mijlocul vieţii, ani ai săi de perfecţionare profesională, fiecare întîlnire cu opera artiştilor acestora i-a fost o nouă experienţă, decisivă pe linia autoconstrucţiei eului său, proteic şi autoconştient de clara sa geografie interioară, în acelaşi timp. Un pictor cu opera şi cu concepţia căruia i-a fost dat să se întîlnească, nu l-a influenţat mai mult decît un sat, o atmosferă locală, un tip de urbanistică specific unui anume loc ori a unei anume regiuni, sau un exemplar uman caracteristic locului; îşi avea un anume fel de a fi, extras fie din priveliştile lumii, ce-l condiţionau, fie din oamenii ce le animă, atît de variat structuraţi deopotrivă, fiinţe şi alveole ale lor. Iar fiecare din pictorii cu care a avut de a face, un *Pascin* de pildă, la fel de valah ca şi el, dar cu o «fortună» a vieţii şi a operei care-l adscrie cu mult mai strict Parisului decît o pot face sporadicele expoziţii din Occident ale lui Iser, ce nu-l extrag spre alte zări pe pictorul nostru, funciarmente legat de oamenii acestor meleaguri sud-est europene (pe Pascin, nici căsătoria cu o bulgăroaică nu l-a fixat în Balcani !), fiecare din artiştii ce i-au slujit drept oglindă sau drept catalizatori o vreme, cunoscuţi şi fizic sau doar din operă, n-a fost decît un accident — binevenit uneori, e drept, dar un eveniment accidental — în construirea de sine a marelui şi temeinicului nostru pictor, a cărui originalitate i-a asimilat pe fiecare în parte (şi pe toţi delaolaltă, ca pur climat), făcîndu-i carne şi sînge propriu în opera sa, transformîndu-i în zidărie a propriului său edificiu, care se dovedeşte azi, la mai bine de un sfert de veac de la moartea lui Iser, de aceeaşi substanţă cu a celorlalţi mari stîlpi ai templului picturii româneşti (ca să folosim o metaforă împrumutată lui Lomazzo), coloană structural necesitată de creşterea spre cer a edificiului nostru naţional, a imaginii noastre de noi înşine, în care prezenţa lui este permanentă, azi. Cînd după 23 August 1944, Iser s-a manifestat şi politic pe linia idealurilor umaniste şi socialiste pe care le slujise din primii săi ani de profesie artistică, i s-au acordat marile distincţii, ordine ale Republicii, premii de stat, titlul de artist al poporului, pictorul le-a primit cu satisfacţia datoriei împlinite, căci nu s-a dezminţit în nici un moment al vieţii. Înalta calitate a artei sale este obţinută prin singurul secret al creaţiei lui: sinceritatea în expresie. Şi în componentele ei, trăirea sinceră deţine valenţele revoluţionarismului profund, subiacent şi explicit deopotrivă.

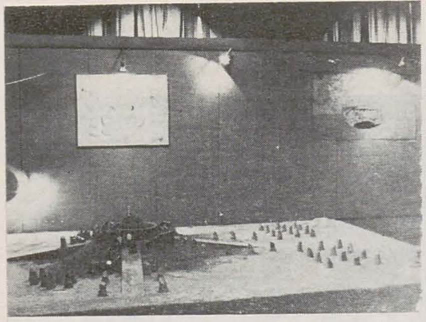
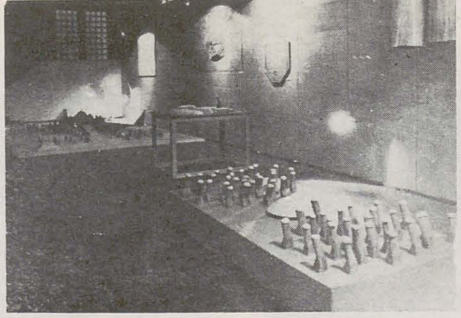
1. In lojă

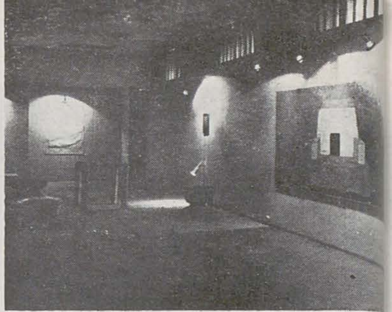
2. Arlechin

3. Turcoaice



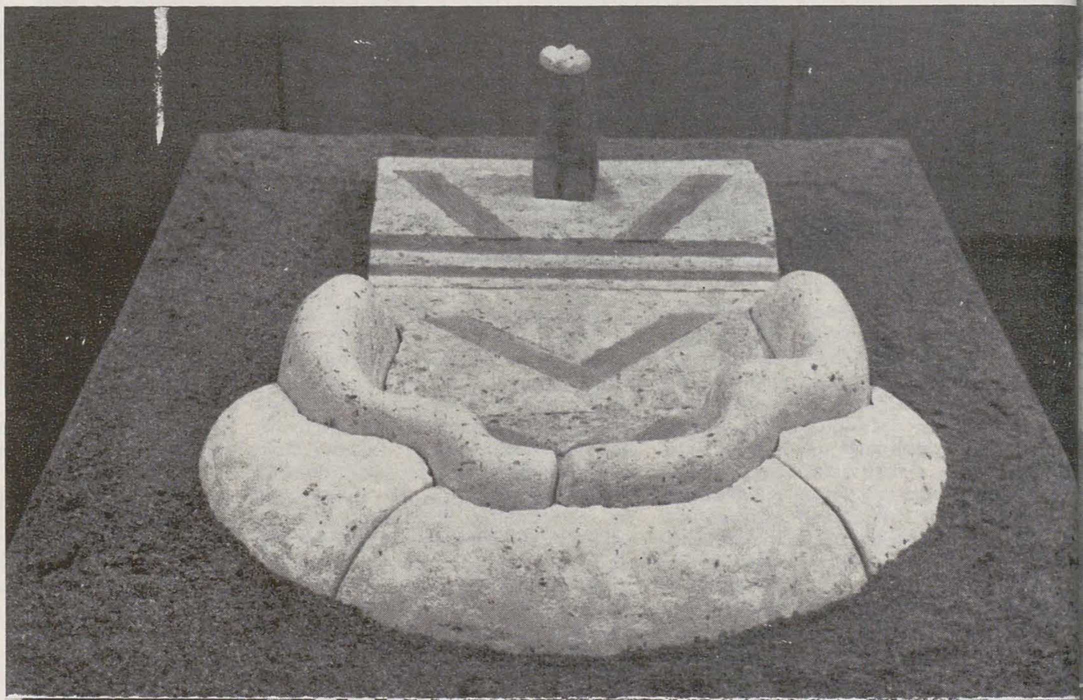
4. Peisaj din Balcic



expoziția «vatra»

anca vasiliu



Ordonarea spațială a locurilor existenței umane se poate imagina derulîndu-se în cercuri concentrice, între limitele orizontului perceptibil, dar, întotdeauna, presupunînd conștiința extensiunii posibile a acestui orizont dincolo de orice limită, ca și posibilitatea interiorizării conținutului prin permanența unui Centru, necesarmente unificator. Organizarea, în funcție de un centru, a unui spațiu în ale cărui distanțări și discontinuități de materie ni se petrece viețuirea, consemnează intrarea noastră în posesiunea reală a spațiului, ca imperiu nu doar al percepției, ci al conștientizării raționale a dimensiunilor sale vizibile și a celor invizibile, a diferențierilor calitative dinlăuntrul celulelor spațiale și a prezenței iradiante a unui punct a cărui forță integratoare ne ține în univers. Această formulare telescopică a spațiului, imaginat ca o serie infinită de ferestre succesiv, depășite, prin care se deschid mereu alte lumi, presupune și un proces de parcurgere fizică, de transformare interioară necesară Trecerii, de sublimare a dimensiunilor concretului, de consumare a spațiului dat prin mobilitatea intrinsecă a devenirii. Circumscrierea spațială a existenței ar fi, deci, nu numai perceperea orizonturilor ca limite exterioare, ci și dinamica reducției la esențe prin eliminarea succesivă a celorlalte limite, pînă la regăsirea sinelui adevărat, echivalent cu lumea de ființe, de idei și de sentimente cu care te identifici. Paradigmă a acestei sențializări a umanității, VATRA este locul genetic al existenței, ca trup și ca spirit, a omului socializat. Loc al vieții, al trăirii contrastelor dintre regnuri și al temporizării, prin mobilitatea consumatoare a focului, a spațiului de existență, vatra este, însă, și un loc geometric al spiritului, o « urmă » a așezării inefabilului în casa inimii și a minții fiecăruia.

Fiind un « loc al focului », deci al arderii reale în centrul existenței umane ordonate în jurul său, vetrei i-a fost asociată puterea sacră de înfăptuire, de conversiune, de transformare substanțială a lumii și, implicit, a omului, într-o ipostază superioară a existenței, eliberată de povara limitatoare a orizonturilor terestre. Această asociere a căpătat, evident, o extensie metaforică bazată pe mitologia ce însoțește practicile focului și pe întreaga poetică născută din reveria în fața lui. Dar, pentru noi, vatra, mai înseamnă ceva. Accepția largă a termenului « vatră », ca așezare umană și ca identitate etnică, deschide orizontul unei echivalențe a focarului spiritual propriu fiecărui individ cu esența umanității noastre determinate spațio-temporal, a cărei devenire istorică, asimilată ca împlinire a unei tradiții, e permanent spiritualizată și esențializată într-un proces de combustie culturală,

p. 6
Aspecte din expoziție

NAPOLEON TIRON: Semn bun, obiect, lemn, 100/80, 1984

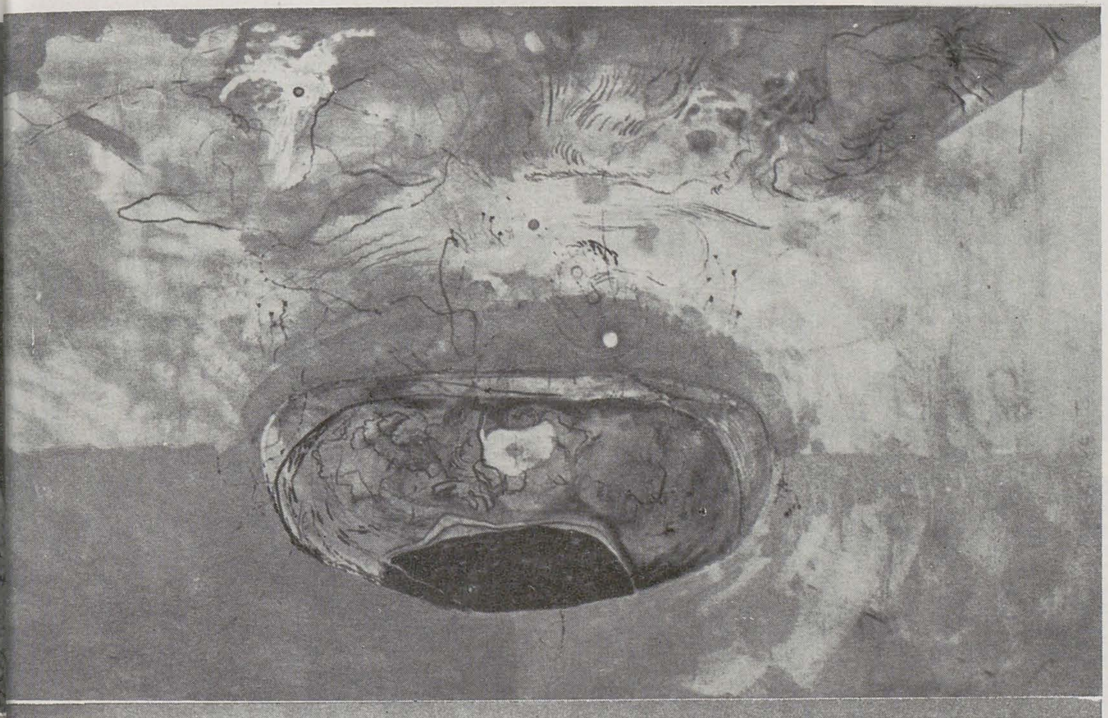
SORIN DUMITRESCU: din Ansamblul kiroplastic pîine-apă-ceară-foc, 1982

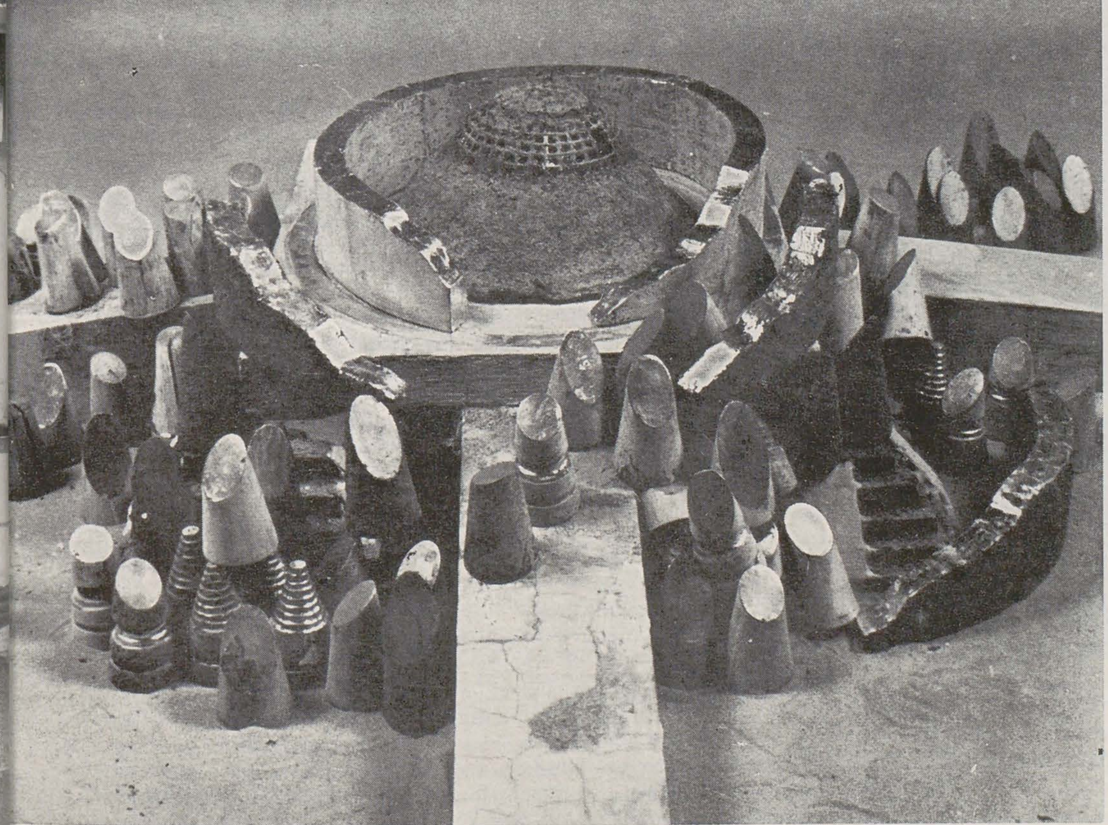
p. 7

CONSTANTIN FLONDOR: Însemnare pentru duminicile din octombrie II (Teremia Mare), desen-culoare, 105/175 cm, 1984

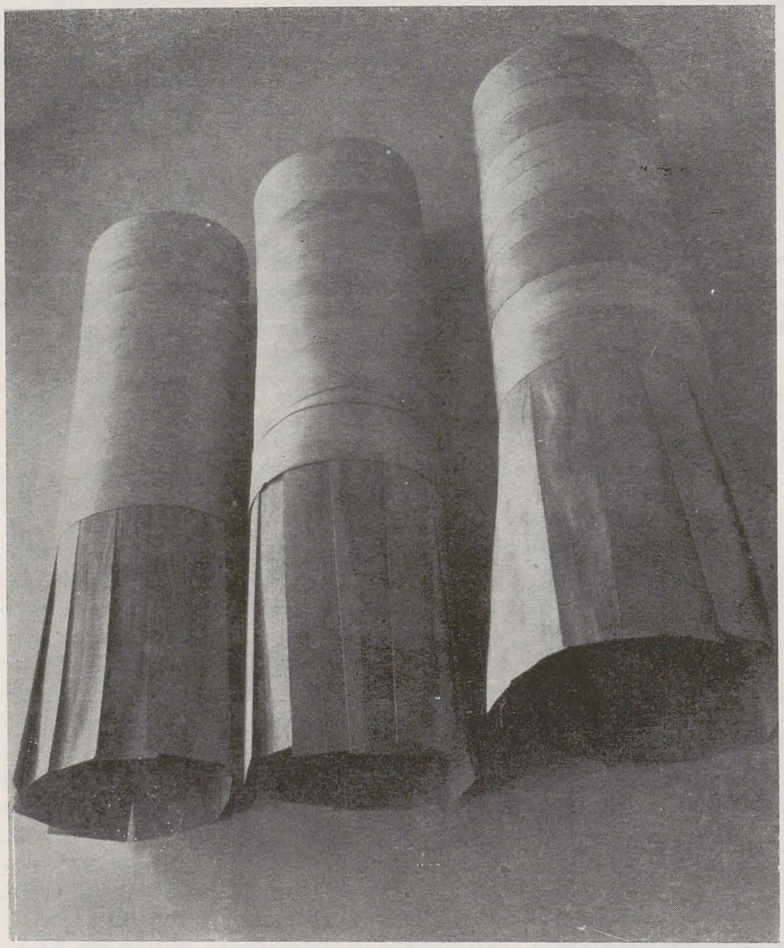
WANDA MIHULEAC: « Așezare », lemn grunduit, chirpici, 350/550 cm, 1984

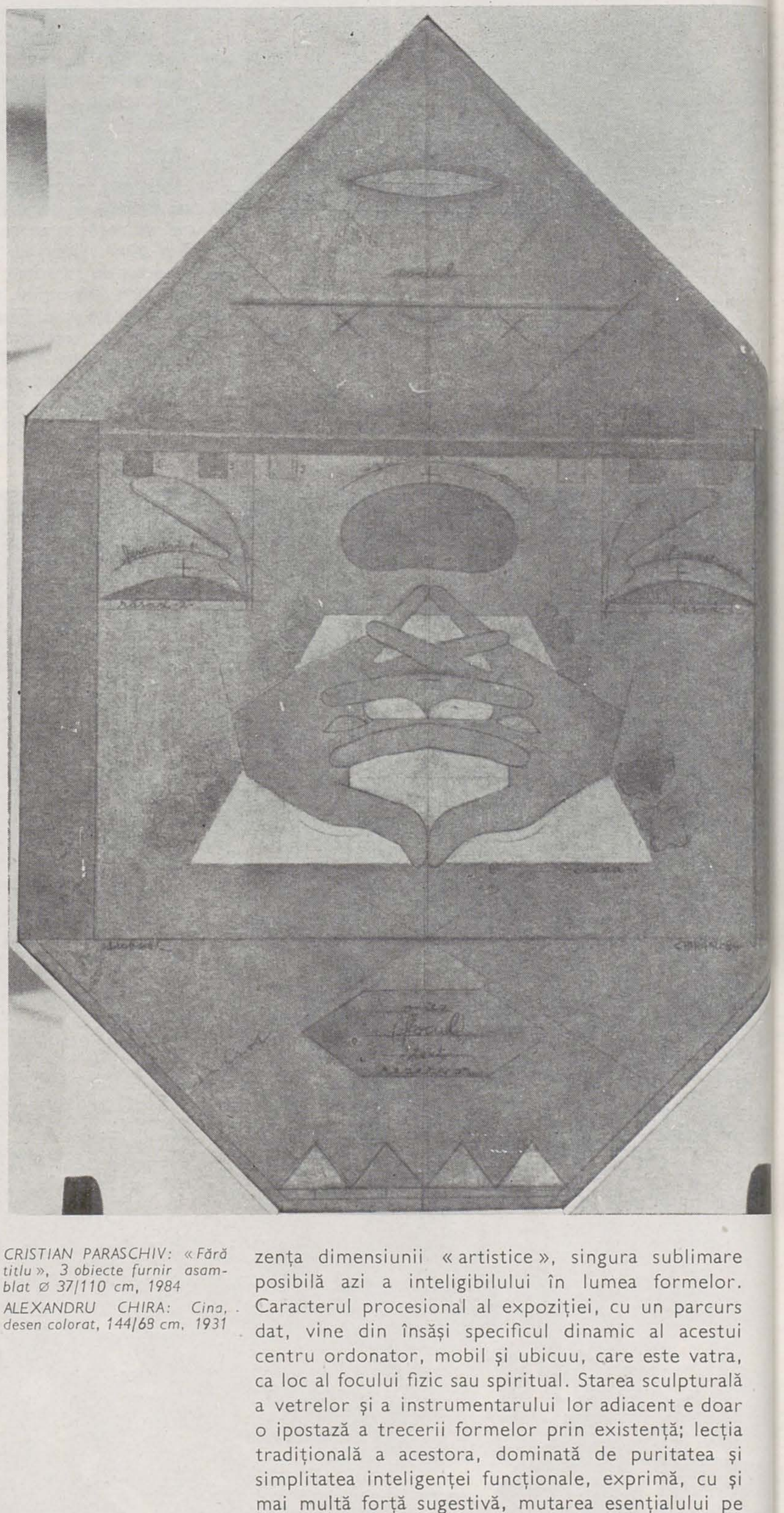
Întîlnirea colocvială, desfășurată în aer liber, în incinta gospodăriei din Berbești (Maramureș), în seara zilei de 5 iunie 1984, a adus sub raza de incidență a discuțiilor atît tema expoziției VATRA, centru al spațiului fizic și spiritual al locuirii, cît și genericul Locul — faptă și metaforă, sub care a fost inițiat ciclul de expoziții de artă contemporană în cadrul Muzeului Satului, și care reprezintă, așa cum remarca încă de la început Marin Gherasim, o manifestare simptomatic importantă a « căutării și înțelegerii cu mare acuitate a fenomenului originar, a cercetării obîrșiilor pentru o mai bună cunoaștere de sine, pentru atingerea sferei de autenticitate, pentru cunoașterea cadrului spiritual al poporului din care facem parte ». Incinta gospodăriei maramureșene a reunit artiști plastici (în primul rînd pe cei implicați în manifestarea expozițională), critici și istorici de artă, etnografi, arhitecți, exegeți și filosofi ai culturii, dialogul purtînd amprenta interdisciplinarității pe care o implica și expoziția ca atare. Problemele constituției sociologice a Muzeului Satului și a demersului cultural de regăsire a trecutului propriu, în sensul recunoașterii unei civilizații românești, din perioada interbelică și pînă astăzi, cu mutațiile inerente de planuri axiologice și de implicare spirituală și existențială în acest proces, au constituit temele principale la care au revenit din diverse unghiuri Ion Frunzetti, Răzvan Theodorescu, Dan Grigorescu, Marin Gherasim, Alexandru Paleologu. Abordarea artistică a acestor teme de ordinul istoriei culturale și a filosofiei, cu mijloacele specifice demersului artistic de pătrundere, prin scurtcircuitare, la esențe, a fost susținută de Wanda Mihuleac și Sorin Dumitrescu. Dimensiunea etnografică, dar și adînc filosofică, a cuvîntului VATRA, ca versiune sintetică românească a tuturor înțelesurilor spirituale ale LOCULUI, a fost subliniată de dialogul Georgeta Stoica — Alexandru Paleologu; tema a revenit însă în discursurile tuturor, ca una din expresiile cele mai intim apropiate « modului românesc de a ființa spiritual și existențial » (Ion Frunzetti). Dialogul a fost încheiat cu proiectarea fimelor de scurt metraj « Vatra », realizatori Anca Vasiliu și Cristian Amza și « Locul — faptă și metaforă », 1983, film semnat de Constantin Flondor.





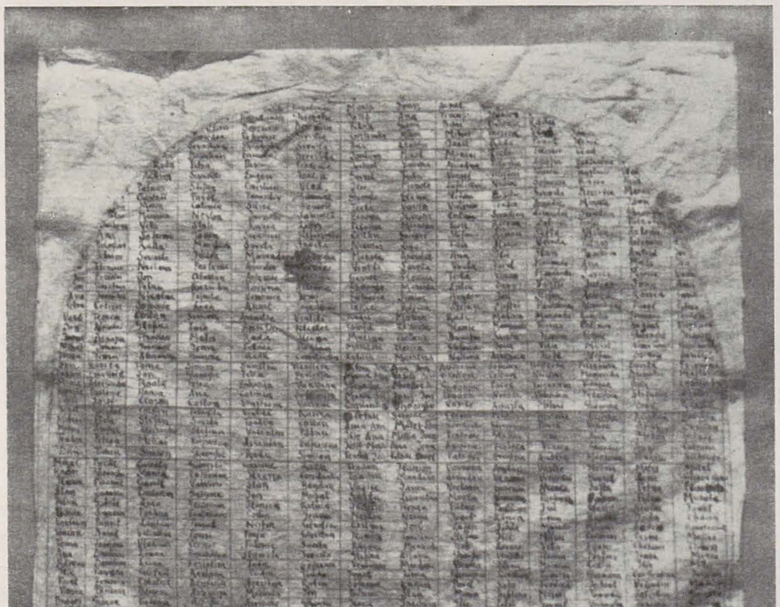
astfel încît, s-ar putea spune, VATRA este însăși numele ființei vii a culturii românești.
De la construcția ce adăpostește focul în casă și, mergînd în cercuri concentrice tot mai largi, pînă la amprenta pusă de o structură urbanistică, de o așezare umană, de un spațiu de locuire, asupra unui peisaj natural, VATRA și-a asociat forme spațiale făurite într-un proces de ardere reală, sau doar spirituală, care le-a esențializat supunîndu-le rigorilor vieții, existenței zilnice milenare, a poporului nostru. Urma acestor arderi, umbra neștearsă a unor flăcări stinse cîndva, dar încă vii prin perpetuarea lor metaforică în miezul niciodată consumat al vieții, e azi adusă în spațiul unei expoziții, nu ca expunere a unor relicve, ci ca formulare și profilare posibilă, în planul ideilor, ca și în cel al formelor, a ceea ce s-ar putea constitui într-o proiecție contemporană a arderilor și a focurilor de « vatră », într-o lume a cărei devenire este continuă pe locul VETREI sale tradiționale. Insolitul unei asemenea expoziții constă în absența unor « opere » de artă (în sensul consacrat al termenului), obiectele asociate fiind purtătoare ale sugestiei unui proces de « trăire » artistică, văzute ca niște aproapeprezențe ale vieții și gîndirii artistice, mai mult decît ca « valori » intrinseci adăugate materiei. Caracterul lor de proiecte, notații, intervenții, conferă demersului teoretic deschidere și ne-limitare în căutarea sensurilor adînci pe care le poate descoperi o gîndire de tip artistic într-un proces firesc de rezidire a locurilor spirituale ale umanității. Vatra realizează acea co-incidență a finitului cu infinitul, a ceea ce se consumă în ardere cu ceea ce rămîne neatins de flacără, și cu ceea ce rămîne nestins din flacăra trecută. Există în această formulare o posibilă surprindere a unor adevăruri ce transcend limita locului efectiv al vetrei și a căror transcripție, fără a aluneca în descriptivismul ilustrativ al formelor reproducînd modele recognoscibile de construcții plastice de vetre, sau de ustensile asociate casnic acestora, devine un proces de sublimare a materiei lumii, mai important, poate, decît rezultatul însuși, finalul prețios și intangibil al acestei operații alchimice. În umilitatea lor, obiectele, prezențe spațiale sau simple proiecții grafice, sînt purtătoarele urmelor de ardere; sînt ele însele arzătoare probe ale acestor încercări, tatonări, căutări de refacere a unor sensuri, a unor înțelesuri și a unor « mistere » în tensiunea cărora se închidea altădată un tip de existență, un fel de a fi al omului în consens cu universul. Fiecare din aceste căutări, secțiuni violente prin spațiile reale ale lumilor revolute sau încercuiri îndepărtate de centrul nodal al problematicii, reprezintă nu numai





CRISTIAN PARASCHIV: « Fără titlu », 3 obiecte furnir asamblat ⌀ 37/110 cm, 1984

ALEXANDRU CHIRA: Cina, desen colorat, 144/68 cm, 1931

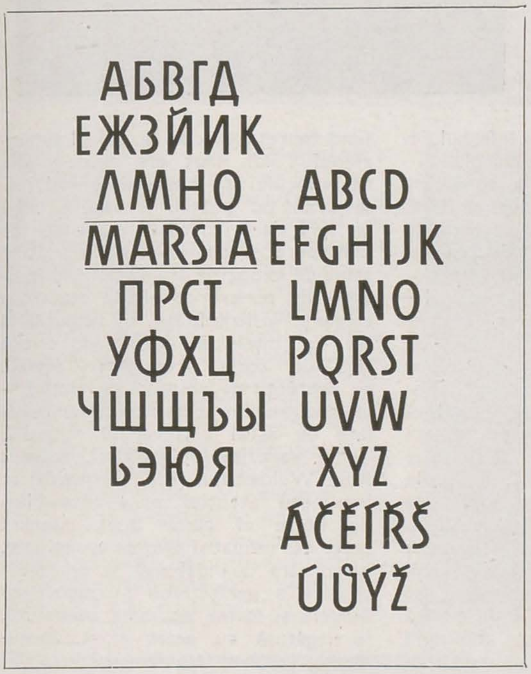


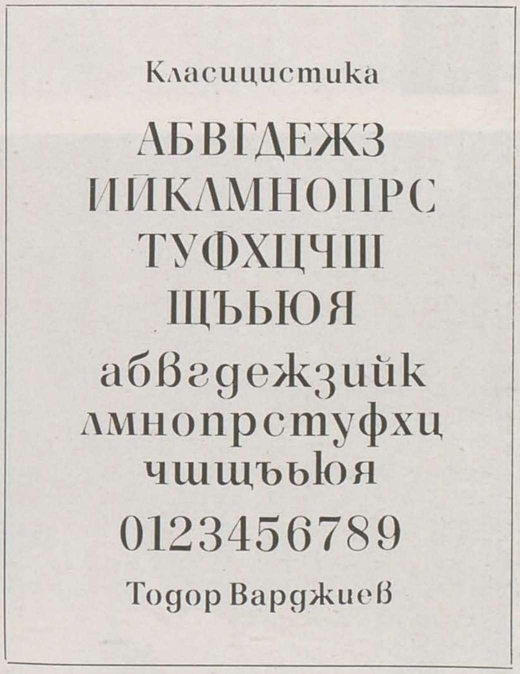
MARIN GHERASIM: Vatră de odihnă străbunilor, desen- inscripție, 90×90 cm, 1984

un « comentariu » specific al accepțiilor culturale ale termenului expus, dar și un semn al propriei noastre lumi, o expresie a stărilor din care descindem și prin care ne inserăm, cu toată încărcătura noastră particulară de gîndire și sentiment, în mișcarea consumpției universale contemporane. Prin această valorizare metaforică a vetrei, devenită altar al ființei pentru purificarea de tot ce e pămînt în ea, tema primului loc preferențial al existenței umane își justifică nu numai alegerea, dar și prezența dimensiunii « artistice », singura sublimare posibilă azi a inteligibilului în lumea formelor. Caracterul procesional al expoziției, cu un parcurs dat, vine din însăși specificul dinamic al acestui centru ordonator, mobil și ubicuu, care este vatra, ca loc al focului fizic sau spiritual. Starea sculpturală a vetrelor și a instrumentarului lor adiacent e doar o ipostază a trecerii formelor prin existență; lecția tradițională a acestora, dominată de puritatea și simplitatea inteligenței funcționale, exprimă, cu și mai multă forță sugestivă, mutarea esențialului pe un alt plan decît cel al strictei obiectualități, necesitatea depășirii limitelor fizice ale spațiului real și ale construcției prin incorporare a calităților vitale (inefabilul viu) imprimate obiectelor în procesul făuririi lor ca proiecte, ca deschideri, ca ferestre posibile spre o altă lume . . . E oare cu putință o asemenea interpretare a fenomenului civilizației sătești în termenii artei contemporane, cu evitarea pericolului de contaminare formală și de folclorizare artizanală a mediului nostru spiritual? Poate fi comprehensiunea artistică o cale, istorică la rîndul ei, a desăvîrșirii cunoașterii de noi înșine, în profunzimea devenirii? Credem că da, și demonstrația ilustrativă a complexei calități ontologice a locului numit vatră poate fi, în sine, începutul întemeierii unei estetici și a unei ontologii care ar putea servi ca justificare unui asemenea demers.

bienala de grafică — brno 1984

vasile drăguț





Cea de a XI-a ediție a bienalei internaționale de la Brno (13 iunie — 23 septembrie 1984) și-a propus ca temă ilustrația de carte și arta cărții, temă pe cît de generoasă, pe atît de complexă — ba chiar complicată și nu lipsită de aspecte contradictorii. Conștienți de dificultățile de ordin teoretic (de ordin practic nu mai puțin) ale programului impus bienalei, organizatorii au prevăzut și un simpozion (13—15 iunie): « Cuvînt și imagine. Interrelațiile text tipografie-ilustrație în cărți și periodice », manifestare științifică în cadrul căreia au fost prezentate mai multe comunicări de real interes.

Pentru început cîteva informații cu caracter cantitativ. Cele trei expoziții ale bienalei cuprind 2500 lucrări realizate de 556 autori (față de 4300 lucrări trimise provenind de la 702 autori). Semnatarii lucrărilor expuse reprezintă 56 țări — față de 47 țări prezente la precedenta ediție a bienalei, cînd au fost acceptate lucrări de 479 autori. Remarcînd participarea unor țări în curs de dezvoltare ca Ecuadorul, Senegal, Sri Lanka, Zimbabwe și chiar Namibia care se află în plină luptă pentru dobîndirea independenței, mai trebuie observat că modul de participare este nerelevant din punct de vedere cantitativ, de aici decurgînd și o imagine incompletă (inexactă deci !) a resurselor reale de care dispun diversele țări implicate în bienala de la Brno. Cu 132 expozanți, Cehoslovacia are, desigur, o situație privilegiată chiar în raport cu țările care, numericește, se situează în primul pluton: U.R.S.S. (41), R.D.G. (32), Japonia (29), R. F. Germania (26), S.U.A. (24), Ungaria (19), Bulgaria (17), Franța (16), Polonia (13). Poate nu am fi stăruit asupra aspectului cantitativ al participării dacă la conferința de presă care a precedat inaugurarea oficială a expoziției, Jan Rajlich, președintele comitetului de organizare nu ar fi afirmat că bienala de la Brno este un fel de campionat mondial al graficienilor, prilejuind atribuirea de premii și medalii. Dincolo de faptul că nu poate fi acceptată asimilarea unei manifestări artistice de genul bienalei cu o întrecere sportivă, dacă, totuși, s-ar încerca un asemenea concurs, ar trebui ca în prealabil să fie întocmit un regulament precis de participare, cu stabilirea unor formații echilibrate și cu precizarea criteriilor de selecție și de premiere. Or, tocmai din punctul de vedere al unor posibile criterii, bienala de la Brno face necesară o analiză critică. Într-adevăr, dacă tema propusă a fost relația dintre ilustrație și textul tipărit, în ideea unei compoziții expresive totale, pare curios că multe distincții au fost atribuite unor lucrări care pot fi considerate în sine, fără nici o legătură obligatorie cu tiparul. Pe de altă parte, chiar și o grăbită examinare a tabelului de premii și medalii atribuite este în măsură să demonstreze că el nu echivalează cu o diagramă corespunzătoare a nivelelor atinse de grafica de carte din diferite țări: Cehoslovacia (10), Japonia (7), R. D. Germană (5), U.R.S.S. (4), R. F. Germania, S.U.A., China, Bulgaria (cîte 2), Polonia, Franța, Canada, Zimbabwe, Anglia, Brazilia, Chile, Uruguay, Ungaria (cîte 1 distincție).

Dincolo de cele arătate pînă aici, un fapt este cert: bienala de la Brno a prilejuit o impresionantă alăturare de lucrări, la succesul expozițional contribuind excelenta panotare. Marele număr de piese, a făcut necesară împărțirea materialului în trei clădiri destul de distanțate între ele[1] — ceea ce face dificilă o comparație directă între exponate — dar organizatorii au încercat să depășească efectele acestei servituți, practicînd pretutindeni același mod de prezentare, pe simeză continuă, lucrările fiind așezate sub sticlă, fără rame.

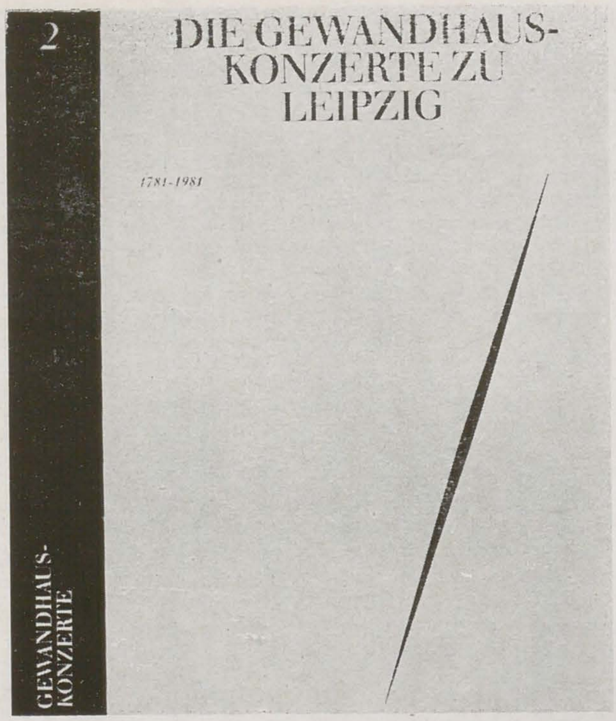
Cum era de așteptat, cei mai mulți participanți au încercat să se încadreze în programul bienalei, trimițînd ilustrații concepute în directă și evidentă relație cu textul ilustrat, pagina tipărită avînd o compoziție revelant unitară. Remarcăm în această categorie lucrările semnate de Grapus (Franța), Kazumasa Nagai, Shigeo Fukuda, Akisato Ueda (Japonia), Erhard Götlicher, Kurt Heinemann (F. R. Germania), Beat Brusch (Elveția), Miguel Kohler-Jan (Uruguay), Juri Cearișnikov, Gheorghi Kovenciuk (U.R.S.S.), Ke Ming (China), Frans Leishout (Olanda), Andras Felvideki (Ungaria), Hector Villaverde (Cuba), Zbyněk Weinfurter, Miroslav Maršalek, Jan Jiskra, Miloslav Fulin (Cehoslovacia).

În toate cazurile enumerate mai sus — și trebuie precizat că enumerarea nu e completă — este vizibilă cunoașterea posibilităților oferite de arta tiparului, imaginea grafică (coperta, pagina de carte sau de revistă) fiind gîndită ca un tot, integrînd unei viziuni convergente elementele desenate și cele ale literei de casetă. Este neîndoielnic că în acest mod imaginea obținută pune cu mai multă putere în evidență mesajul textului care trebuie să rămînă factorul prim al binomului ilustrație-cuvînt.

Vorbind despre condițiile ilustrării unui text, graficianul olandez Pieter Brattinga semnala în cadrul simpozionului că relația *imagine-cuvînt* e mai puțin strictă decît se crede și că, în general, cititorul experimentat nu are nevoie de comentariul grafic care se adresează mai ales copiilor și cititorilor comozi. Tocmai de aceea revistele ilustrate sînt mai vandabile, dar există riscul ca o ilustrație necorespunzătoare să ucidă textul, după cum un film prost poate să distrugă amintirea unei cărți frumoase.

În aceeași ordine de idei, graficianul suedez Sven Samuel Lidman susținea că informația conținută de text trebuie să determine aspectul și cantitatea ilustrației. Remarcînd cu justețe că relația imagine-text este mult mai veche decît se crede, pentru că reliefurile comentate cu hieroglife din Egiptul antic oferă în acest sens un prețios exemplu, graficianul suedez a insistat asupra colaborării care trebuie să existe între autor-editor-grafician, afirmînd că din această colaborare poate să rezulte un limbaj specific pe care îl denumea *verbovizualizare* sau *infografică*. Observînd în treacăt că nici în cele mai fericite cazuri nu se produce o sinteză totală imagine-cuvînt, pentru că fiecare parte a binomului reclamă o lectură separată, credem că trebuie reținută părerea lui Lidman privind necesitatea unei discuții pe materiale tipărite. În acest sens se impune o reactualizare a noțiunilor duble propuse de Moholy-Nagy, încă din anii '20 ai secolului nostru. Moholy Nagy vorbea despre *tipo-foto*, *foto-text*, *tipo-plast*, insistînd tocmai pe necesara convergență de expresie (în esență de conținut) a termenilor implicați. O foarte interesantă contribuție la dezbaterea privind relația cuvînt-imagine a avut doamna Claude Verne (Franța) care, în dubla sa calitate de grafician și tipograf, a demonstrat, cu ajutorul diapozitivelor, modul în care textul

[1] Este vorba despre Galeria Moravă (Moravská galérie v Brné), unde au fost expuse numai lucrările artiștilor cehi și slovaci, despre Casa seniorilor din Kunštat (Dum pánu z Kunštátu), unde au fost expuse și lucrările graficienilor români, despre Casa artei a orașului Brno (Dum uméni mésta Brna) care a cuprins cea mai mare și cea mai reprezentativă parte a bienalei.



p. 9
Categoria 3 — literă
1. JAN SOLPERA (Cehoslovacia) medalie de argint
2. KURT Weideman (R.F.G.) medalie de aur
3. TODOR VARGIEV (Bulgaria) medalie de argint

p. 10
categoria 1 — cărți
1. GERT WUNDERLICH (R.D.G.) medalie de aur
2. CLARA ISTLEROVA (Cehoslovacia) premiul Ministerului Culturii

categoria 2 — magazine și ziare
3. GRUPUL GRAPUS (Franța) medalie de argint

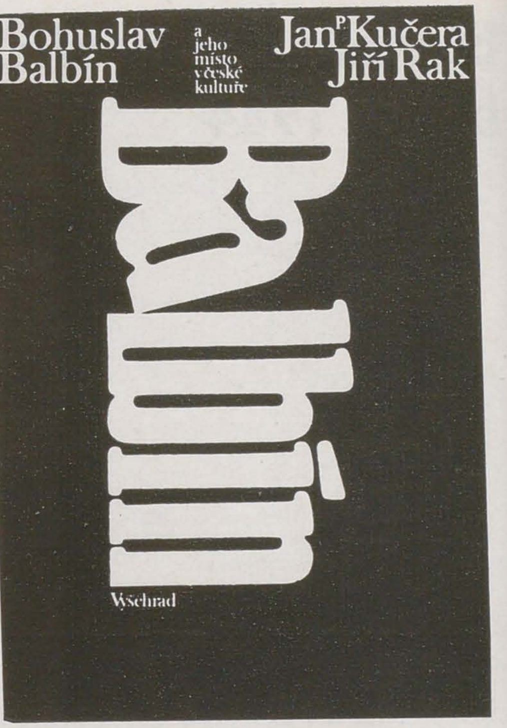
categoria 1 — cărți
4. ALEXANDRU PREISS (S.U.A.) medalie de argint

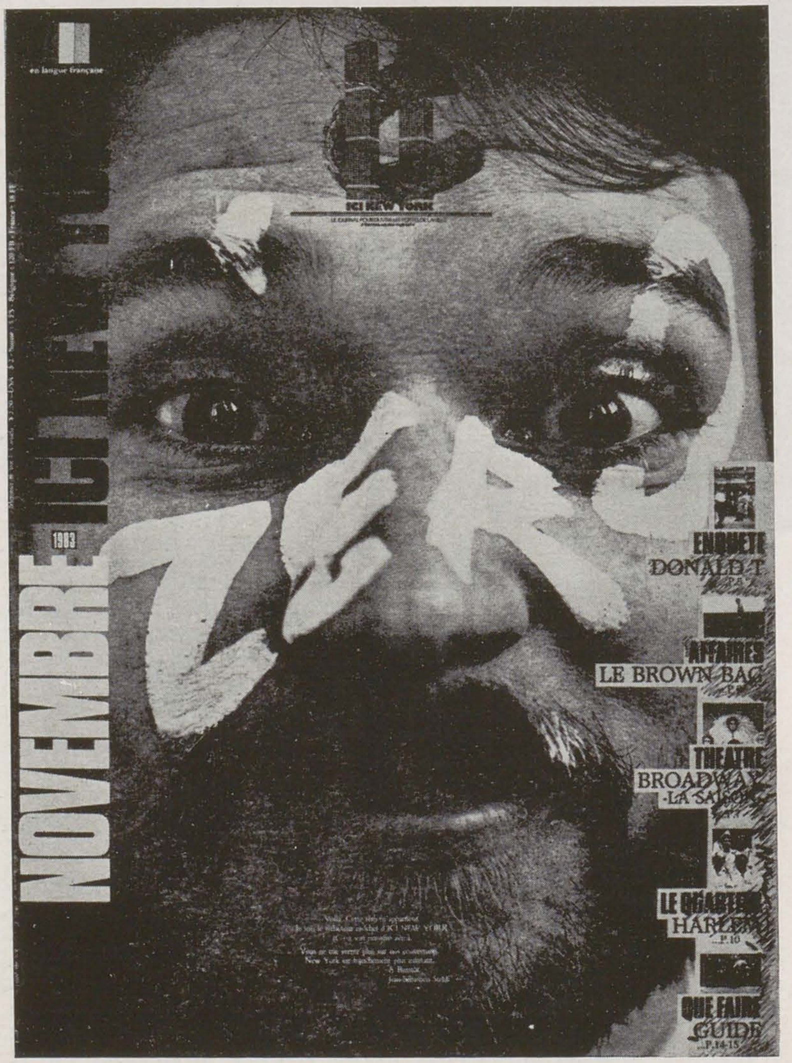
p. 11
categoria 1 — cărți
1. JAROSLAV SERYCH (Cehoslovacia) medalie de argint

categoria 2 — magazine și ziare
2. YUSAKU KAMEKURA (Japonia) medalie de argint

categoria 1 — cărți
3. AKISATO UEDA (Japonia) medalie de argint
4. GABRIEL STRBA (Cehoslovacia) premiul uniunii artiștilor plastici

categoria 2 — magazine și ziare
5. KAZUMASSU NAGAI (Japonia) medalie de aur
6. VALERI VASILIEV (U.R.S.S.) marele premiu





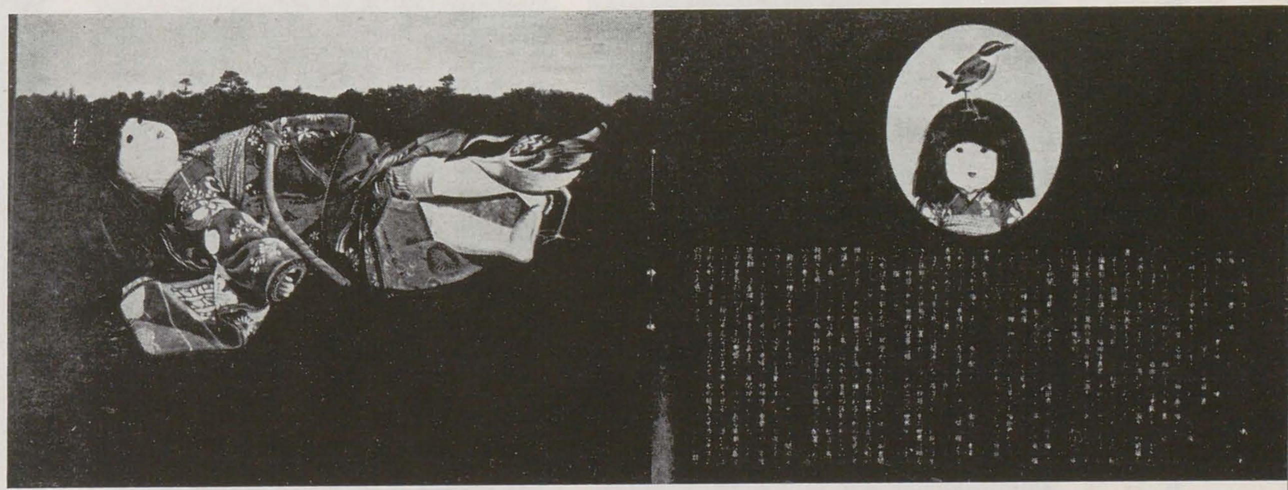
tipărit poate contribui, prin efectele grafice, la anticiparea și nuanțarea unor idei conținute de text. Demonstrația era, într-adevăr, concludentă, dar trebuie precizat că era făcută cu pagini de revistă ilustrată, așadar cu acel gen de tipăritură care nu are o viață lungă și nici nu se adresează cititorului avizat. Căci, să nu se uite, cartea reclamă, totuși, lectură, iar ilustrația indiferent de mijloacele de realizare, grafice și tipografice, nu trebuie să-l transforme pe cititor în spectator. Se știe că multe ediții «bibliofile» nu sînt realmente frumoase — ele sînt doar scumpe — aspectul pretențios al ilustrației fiind departe de rosturile conținutului (vom cita ca exemplu ediția «Infernului» lui Dante ilustrată de Guttuso).

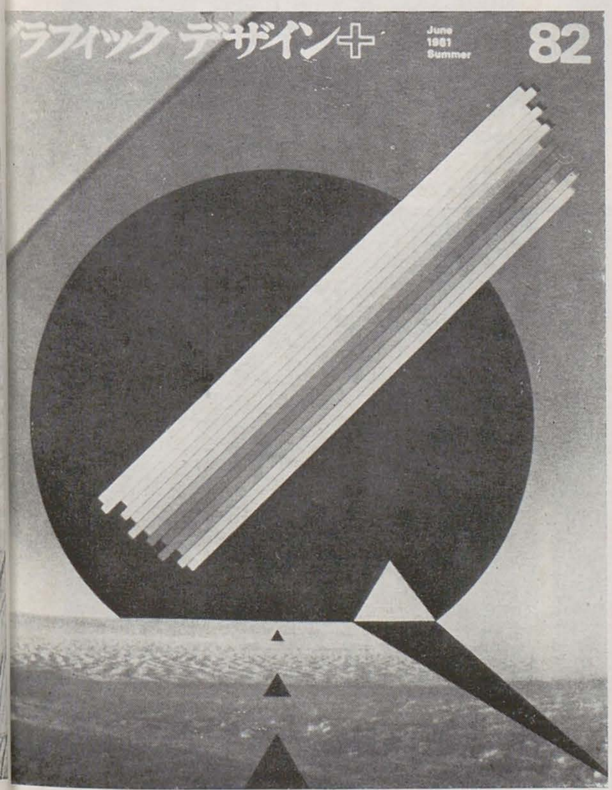
În cadrul efortului de a considera cartea tipărită drept o operă unitară, capabilă să stabilească o perfectă armonie între diversele sale componente — conținut, ilustrație, tipar — bienala de la Brno a oferit mai multe exemple de un acuzat interes, demonstrînd că se poate. O mențiune de excepție se cuvine celor trei volume din istoria Bulgariei (grafician Vladislav Paskalev), lucrare de complexă dificultate, căreia colaborarea dintre factorii de realizare i-a asigurat o superlativă calitate grafică. Notabile sînt și cărțile concepute grafic de Cizhong Zhang (China), Gert Wunderlich (R.D. Germană), Kristian Ystehede (Norvegia), Daniel Gil (Spania). În toate aceste cazuri, ca și în altele de altfel, invenția grafică pusă în slujba textului este admirabil valorificată de calitatea execuției tipografice.

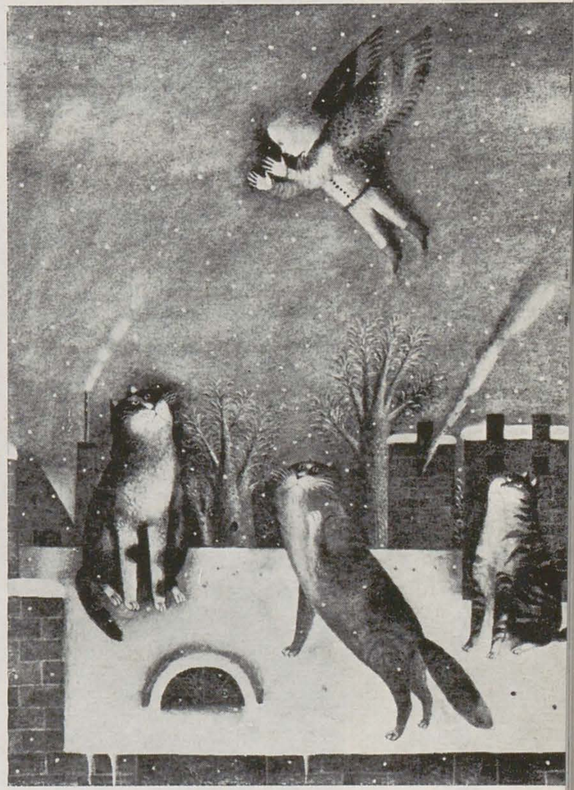
Un loc destul de important a fost rezervat scrisului, dezbaterea implicată prin simpla expunere a lucrărilor fiind teoretizată clar în cadrul simpozionului. Un fapt era evident din capul locului: pe panourile bienalei de la Brno nu puteau fi văzute decît scrisuri clare, cu certă capacitate de percepere și comunicare. Străbătînd sălile de expoziție și înregistrînd mostrele de scriere cu vădită căutare a eleganței și lizibilității, nu se putea să nu fie înțeleasă atitudinea critică față de acele propuneri — coafate cu pretenții de noutate signaletică — ale designerilor certați cu răspunderea față de actul cultural al scrisului. Todor Vardziev (Bulgaria) și, mai ales Kurt Weidemann (R.F. Germania) se impuneau atenției prin ansambluri de litere al căror duct, aparent sever dar rafinat și prețios în realitate, demonstra o îndelungă și epuizantă căutare a perfecțiunii în raport cu modele și forme de mult cunoscute. În legătură cu acest efort, comunicarea lui Kurt Weidemann în cadrul simpozionului a fost relevantă. Relatînd experiența pe care a făcut-o în momentul în care a fost solicitat să creeze o scriere clară pentru o nouă

ediție a bibliei, Kurt Weidemann a insistat pe cîteva adevăruri în principiu cunoscute dar pe care la un moment dat « dragostea » excesivă de invenție grafică le-a trădat: scrierea trebuie să fie perfect lizibilă, fiecare literă trebuie să fie cît mai precis individualizată pentru a evita orice confuzie, distanțele dintre litere trebuie să asigure o deplină armonie a paginii culese. În mod special Kurt Weidemann a insistat asupra necesității testării pshihologice a noilor propuneri de scrieri, referindu-se la împrejurarea că simplificările excesive propuse de unii designeri au căzut la examenele de admitere în școli. Tot el a scos în evidență necesitatea sobrietății de utilizare a materialului tipografic afirmînd — și personal cred că are dreptate — că un bun tipograf poate lucra o viață întreagă utilizînd numai cinci tipuri de caractere.

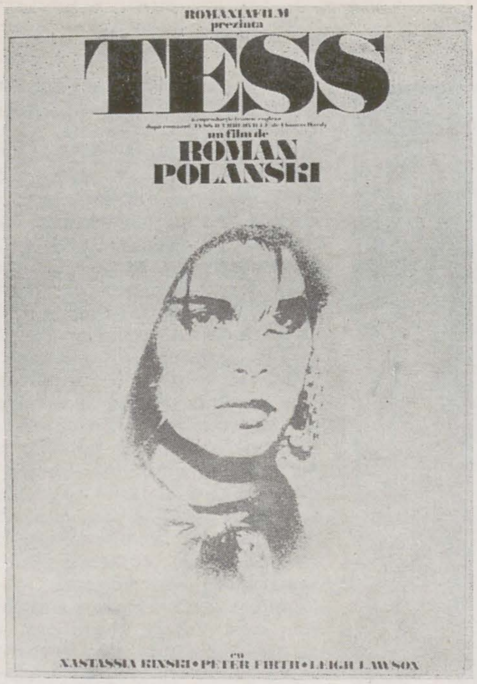
Desigur, prezentarea Bienalei de grafică de la Brno, ediția 1984 ar putea continua. În încheiere, cîteva cuvinte despre participarea română. Prezentă cu doar șase artiști (Denisa Mașek-Șerban, Adrian C. Ionescu, Ioan Horvat-Bugnariu, Val Munteanu, Dodi Teodorescu-Romanați, Vasile Olac), Uniunea Artiștilor Plastici din țara noastră nu s-a situat nici cantitativ, nici calitativ la nivelul de care este capabilă. La drept vorbind — și ne întoarcem astfel la problema inițial enunțată — lucrările artiștilor noștri nu erau cu nimic mai prejos decît cîteva dintre lucrările premiate, dar problema esențială nu este aceasta. Răspunsul dat temei propuse, relația cuvînt-imagine, în condițiile artei tipografice contemporane, nu era îndeajuns de convingător și credem că sub acest aspect chestiunea merită să facă obiectul unei dezbateri în cadrul secției de grafică. Oricum, nici revista ARTA nu va trebui să rămînă departe de acest subiect permanent actual, dar aflat acum într-o nouă etapă a problematizării sale.







MIHAI MĂNESCU



ALEXANDRU ANDREI

ALEXANDRU ANDREI

ION STENDL

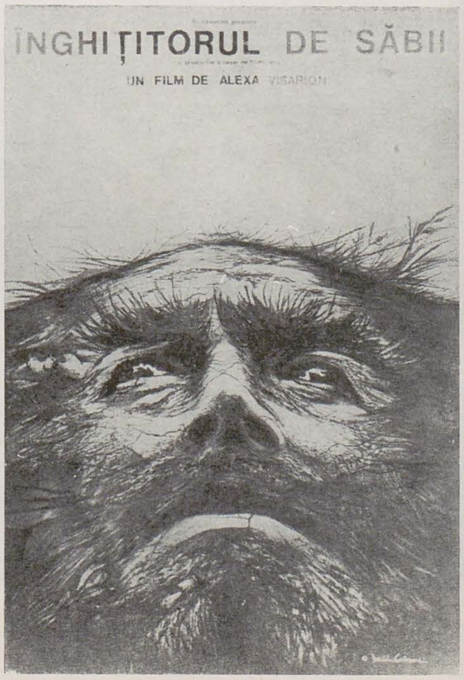
MIHAI MĂNESCU

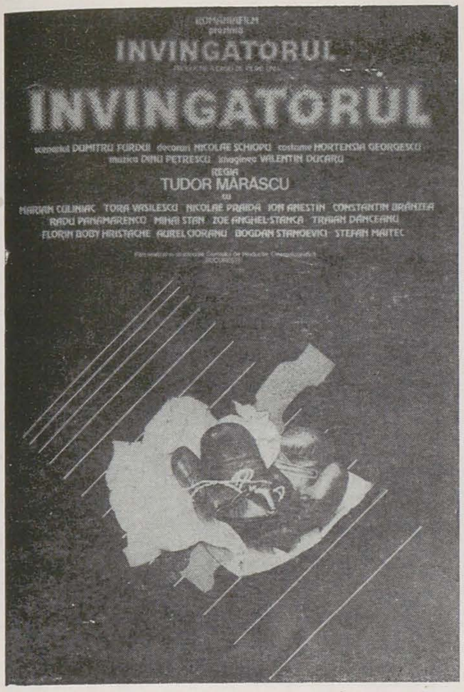
CONSTANTIN COSTA

FLORIN IONESCU

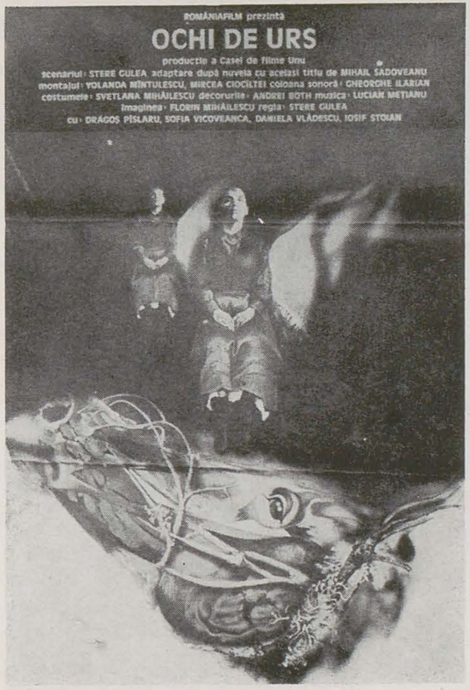
SERGIU GEORGESCU

DANIELA CODARCEA





NICOLAE SÎRBU



ION STENDL

NICOLAE CORNELIU

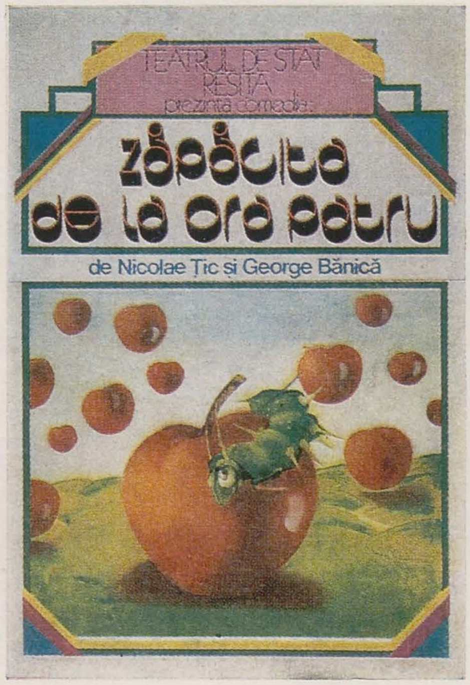
ALEXANDRU DAN IONESCU

ALEXANDRU BĂLAN

ALEXANDRU ANDREI

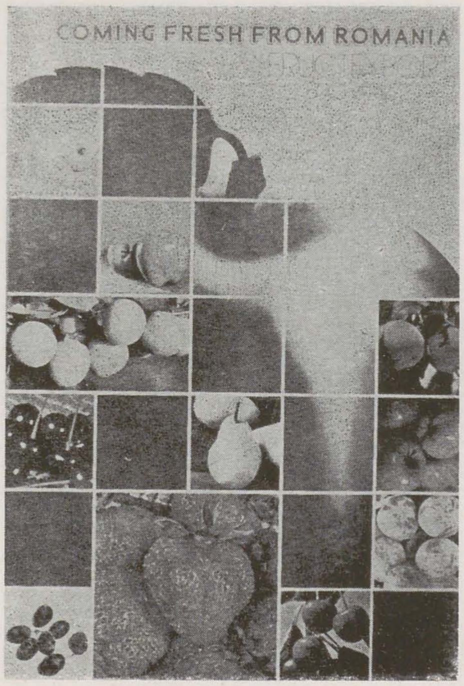
VASILE SOCOLIUC

MIRCEA MUNTENESCU

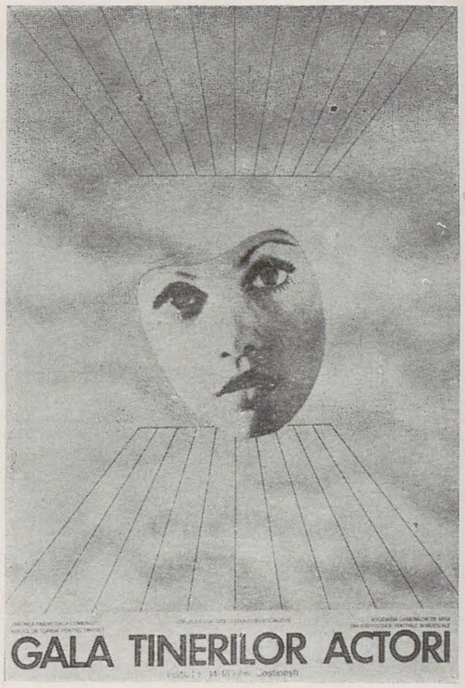


ALEXANDRU ANDREI

FLORIN IONESCU

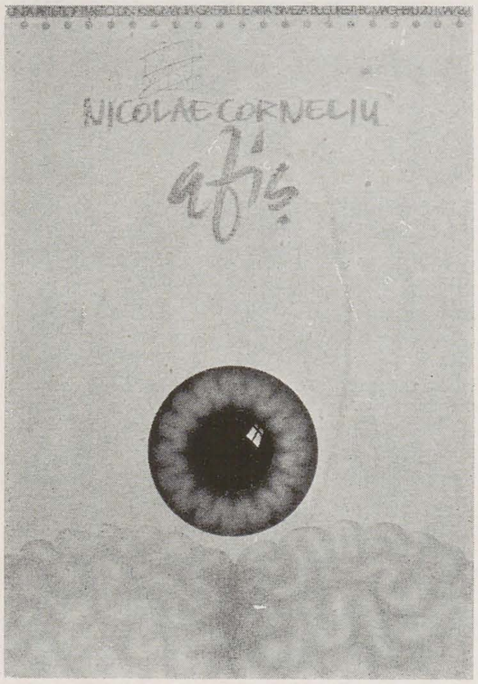


ALEXANDRU ANDREI, FLORIN IONESCU

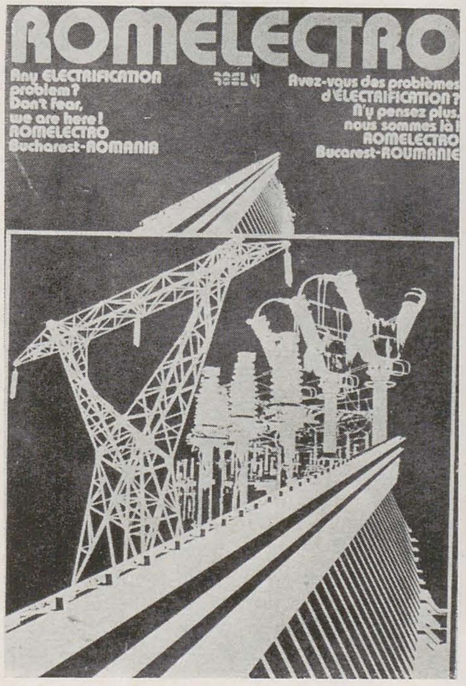


FLORIN IONESCU

VALENTIN MACARIE



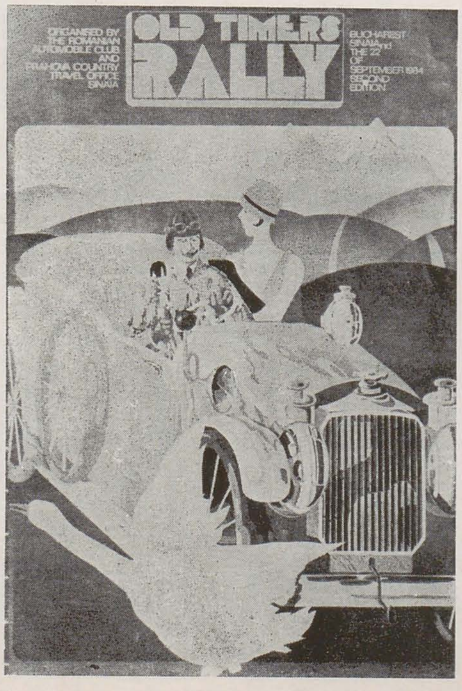
NICOLAE CORNELIU



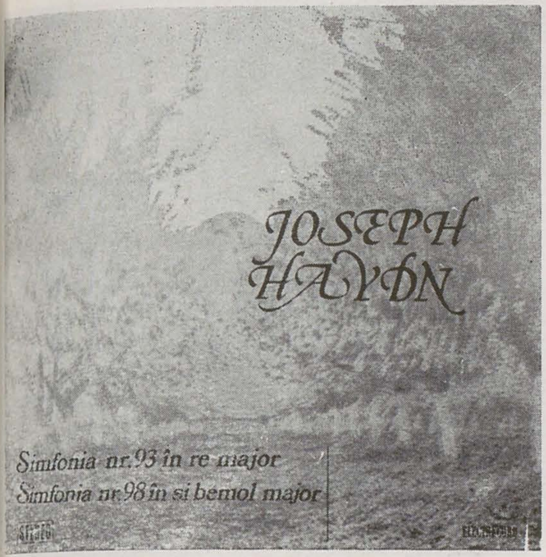
ALEXANDRU ANDREI, FLORIN IONESCU

SERGIU GEORGESCU, ALEXANDRU ANDREI

RAREŞ PANTEA

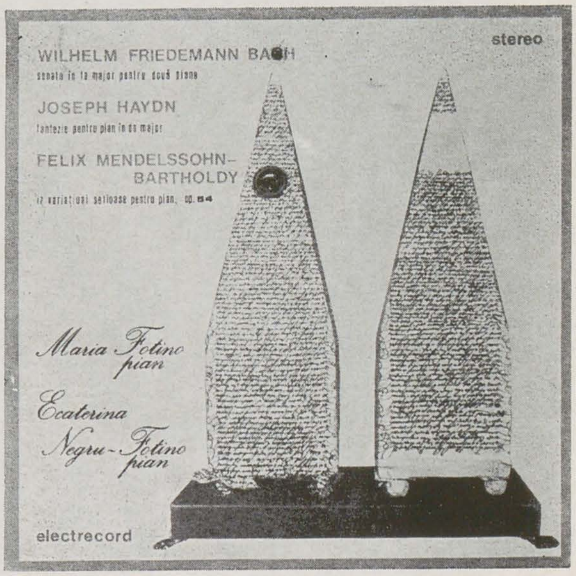


SERGIU GEORGESCU, ALEXANDRU ANDREI



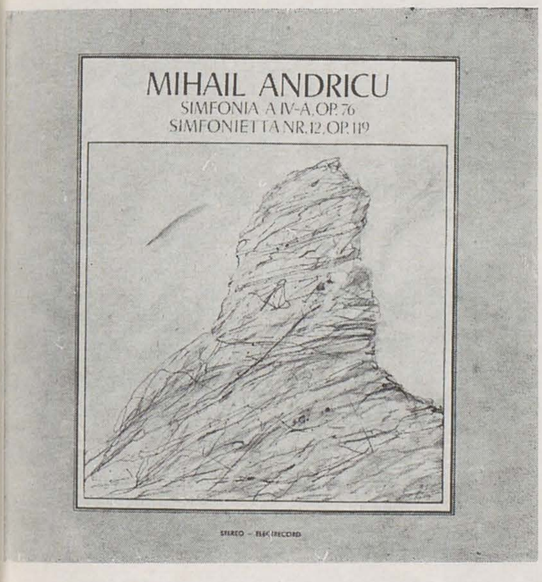
WANDA MIHULEAC

ION BITZAN

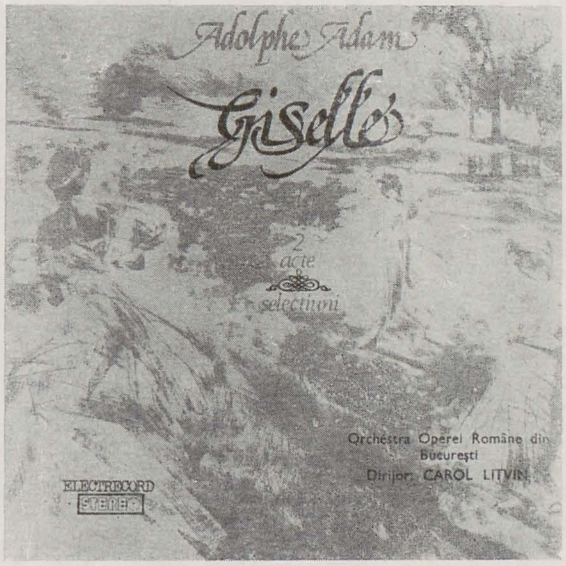


ION BITZAN

DECEBAL SCRIBA



DODI TEODORESCU ROMANAȚI



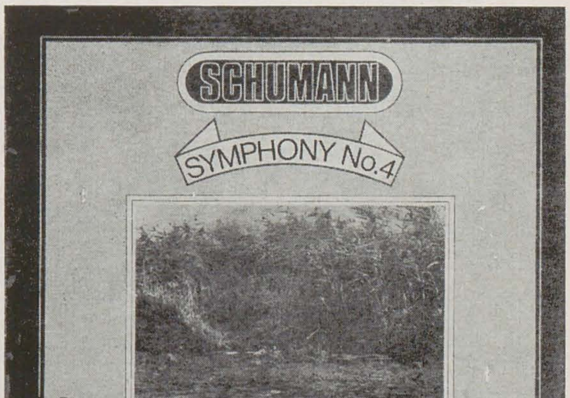
DAN STANCIU

pagini pentru un dosar al graphic design-ului • pagini pentru un dosar al graphic design-ului • pagini pentru un

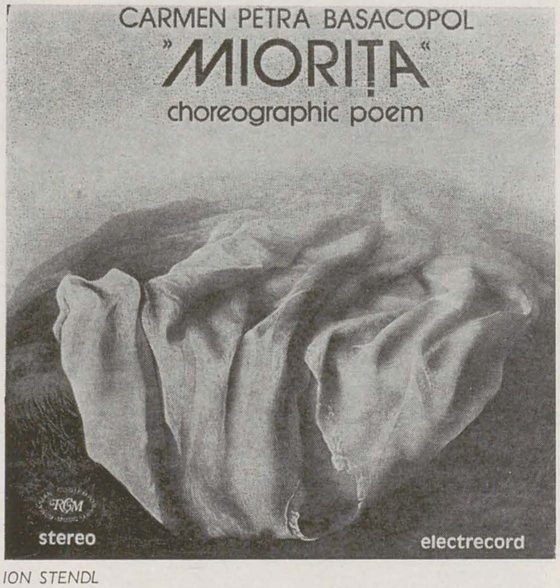
WANDA MIHULEAC

DECEBAL SCRIBA

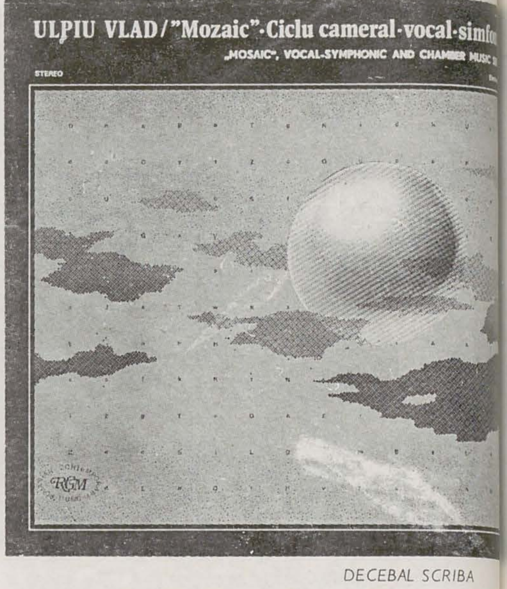
DAN STANCIU



DODI TEODORESCU ROMANAȚI



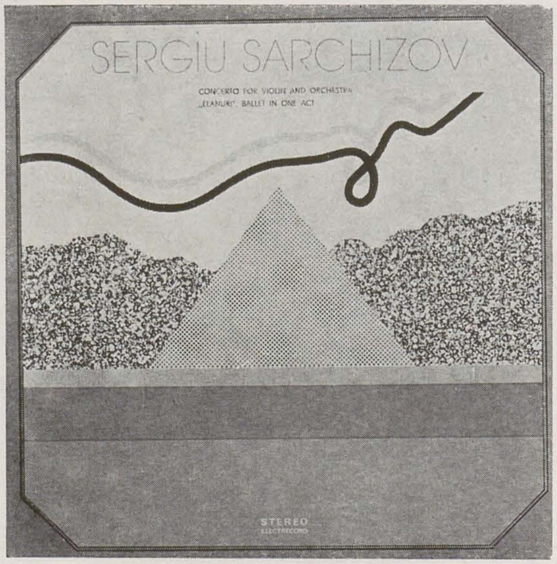
ION STENDL



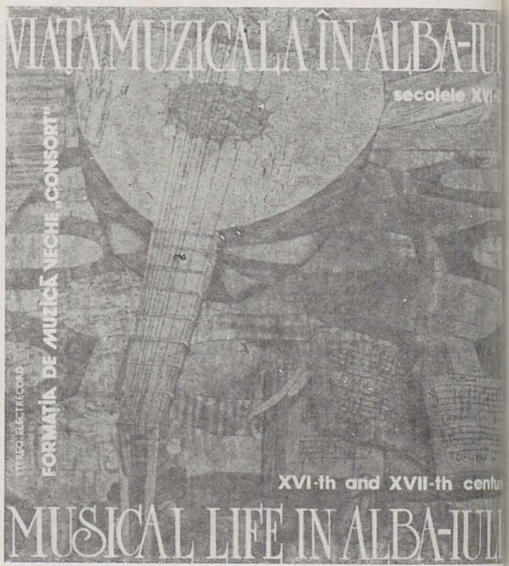
DECEBAL SCRIBA

ION STENDL

DECEBAL SCRIBA



MIHAI OROVEANU

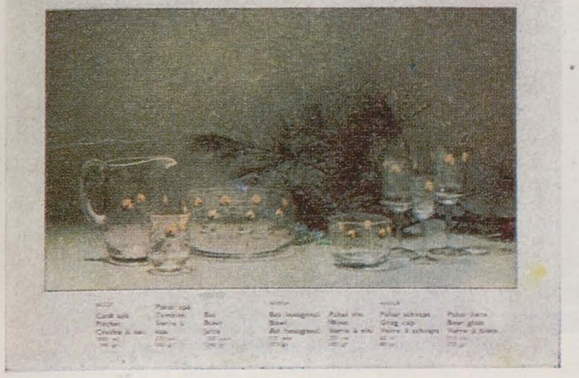


i pentru un dosar al graphic design-ului • pagini pentru un dosar al graphic design-ului • pagini pentru un do

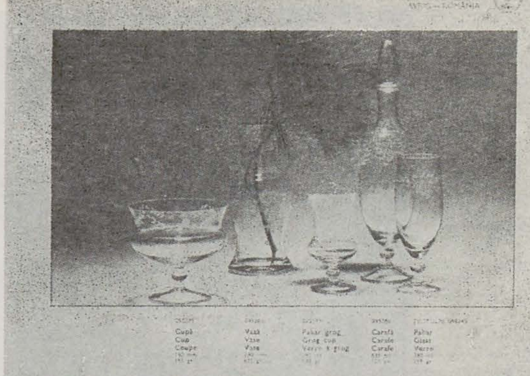
DECEBAL SCRIBA

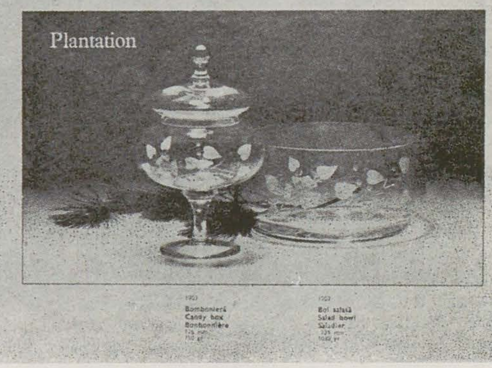
CASIA CSEHI PĂPUŞOI

DAN STANCIU



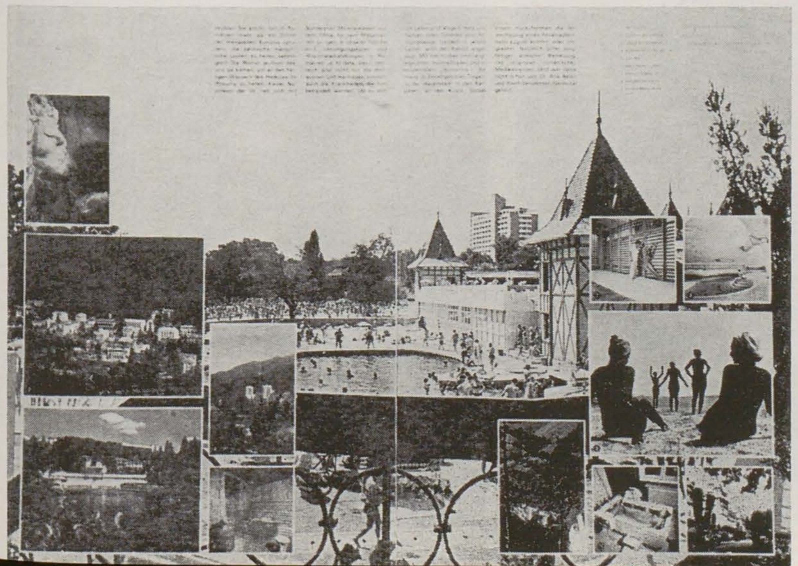
firos ®

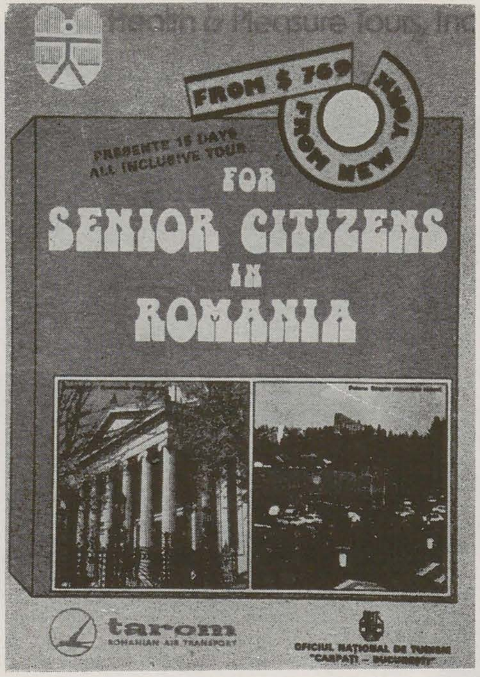




În grupajul « pagini pentru un dosar al graphic design-ului » au fost reproduse cîteva exemple de materiale publicitare — afișe, anvelope de discuri, reviste, pliante, etc — editate în ultimii ani de Centrala Româniafilm (pp. 12, 13), Biroul de Turism pentru Tineret (p. 14), Casa de Discuri « Electrecord » (pp. 15, 16), Agenția de Publicitate Turistică (pp. 17, 18)

1,3. DECEBAL SCRIBA: Pagini de catalog publicitar; 2. DECEBAL SCRIBA: Însemn de marcă; 4. SILVIA COȚOVANU; 5 CASIA CSEHI; 6. MIRCEA MUNTENESCU; 7. SILVIA COȚOVANU; 8 MIHAI STĂNESCU (pagini duble din reviste de turism)





MIRCEA MUNTENESCU

SILVIA COȚOVANU

SILVIA COȚOVANU

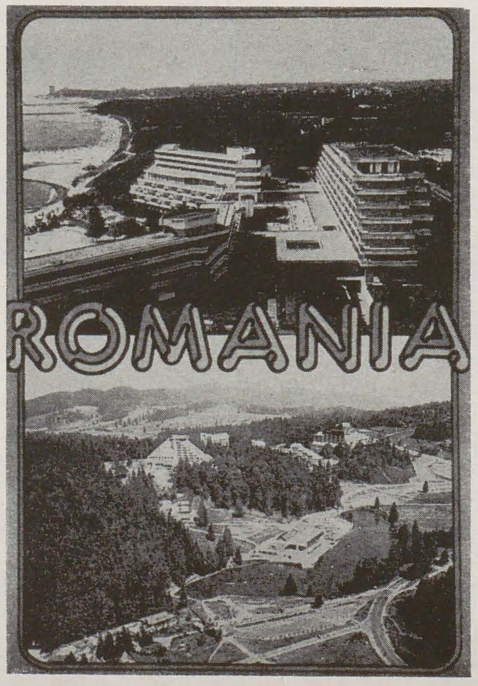
MIRCEA MUNTENESCU

MIRCEA MUNTENESCU

CASIA CSEHI PĂPUȘOI

SILVIA COȚOVANU

SILVIA COȚOVANU



SILVIA COȚOVANU

MIRCEA MUNTENESCU

cărți de galantar urmuz*

barbu brezeanu

Anul 1983 ne-a adus printre alte cîteva bucurii, două cărți deosebit de izbutite:
Pajerele — versurile marelui șlefuitor Mateiu I. L. Caragiale apărute de astă dată sub privegherea încercatului tălmăcitor Romulus Vulpescu, în limbile franceză și română, somptuos ornamentate cu desenele și blazoanele mateine, la care editorul a adăugat ilustrații adecvate culese de prin hrisoave și bucoave. Singurul cusur ni se pare a fi formatul incomod al volumului amintind registrele ori rigidele cataloage școlare.
Cealaltă reușită bibliofilă — *Paginile bizare* ale lui Urmuz — o datorăm lui Constantin Crișan. El a alcătuit o somptuoasă a treia ediție a « Operei complete » urmuziene (care însumează mai puțin de cincizeci de file) însoțită de o prezentare a coordonatorului, de o amplă cronologie: « Urmuz în cadrul avangardei literare românești și europene » și de un « tabel critic » cu « opinii, confesiuni, referințe ». — Dar ceea ce oferă în plus actuala ediție față de cele precedente este ilustrația al cărei autor este graficianul Ion Mincu, un tînăr absolvent al Institutului « N. Grigorescu », școlit de meșterul Traian Brădean și a cărui lucrare de diplomă a avut drept temă, într-o primă formă, tocmai opera lui Urmuz.
Volumul este hărăzit de bună seamă și străinătății, devreme ce ne aflăm și în fața a șase versiuni — engleză, germană, spaniolă, italiană, rusă și franceză — reprezentînd truda și victoria a unsprezece traducători (dar, de ce oare lipsește din lotul francez *Algazi & Grummer* impecabil tălmăcit de Romulus Vulpescu?). Din păcate cel de al doisprezecelea traducător care a avut sarcina transpunerii în franceză a textelor lui Tudor Arghezi, Perpessicius, George Călinescu, Geo Bogza ș.a. precum și a tabelelor anexe — este departe de a fi la înălțimea coechipierilor. Limba lui Jarry e stîngace și adesea șchioapătă — de pildă textul lui Ilarie Voronca: « Nu s-a amestecat cu nici una din trupele consacrate, a încuiat într-o cutie manuscrisele atît de puține și scumpe și însăși sinuciderea a făcut-o fără zgomot... » — poate părea cel puțin ciudat în traducere: « Il ne s'est pas mêlé d'aucune des troupes consacrées, a fermé dans une boîte ses manuscrits, tant peu nombreux et tant chers, et même la mort il se l'est donné sans bruit... (p. 44), sau... « Les morceaux publiés laissent voir une intelligence vivante (p. 45) corect « vive » căci G. Călinescu spune « Din bucățele publicate emană o inteligență vie... » (p. 29), sau: « Urmuz » se fait embaucher comme juge » (p. 35) — « embaucher » este un termen ce se aplică unor angajați temporari pentru muncile manuale, nici de cum corpului de magistrați — un judecător fiind inamovibil pe vremea lui Urmuz și numit prin decret în urma unui examen sever; deoarece, precum se știe, Demetru Demetrescu-Buzău a fost pînă în ziua sinuciderii lui un foarte cuminte magistrat la înalta Curte de Casație și Justiție. Apoi, fără măcar a bănui, a devenit adevăratul precursor al avangardei — și aceasta încă din 1908, așadar, cronologic, cu 8 ani mai devreme decît moineșteanul (care nostalgic își luase numele de *tristă țară*) cu isprava lui de la Zürich din 1916. Se mai știe că în afară de frecventarea concertelor de la Ateneu, în 1910 Urmuz mergea cu asiduitate la « Panorama Griviței » (pe locul Intercontinentalului) ca să admire cele 18 pînze pe care le expunea Luchian; fiindcă el se ducea « în repetate rînduri » ca să contemple mai ales *Cumințenia pămîntului* pe care nu se sătura « s-o vadă, s-o studieze ». Din anonimatul în care trăia, acest sfios funcționar public nu va ieși decît abia în anul 1922 cînd primele lui manuscrise văd lumina tiparului și, oficial, pot fi omologate în Istoria literaturii.
Inițiativa publicării — care va confirma metamorfoza kafkiană a celui pînă aci îmbrăcat în roba cernită a grefierilor, și care a devenit sclipitorul, absurdul Urmuz — ca și numele cu care el va intra în obștea scriitorilor aparțin pe de-a-ntregul lui Tudor Arghezi, cel care a avut cutezanța să dea bun de tipar și lui *Ismail și Turnavitu* și « romanului erotic în patru părți » *Pîlnia și Stamate* cît și schiței *După furtună* în numerele 1 și 2 și apoi în nr. 6—7, ale *Cugetului Românesc* apărute toate în 1922—1923 alături de proza solemnă a primului ministru al țării și președinte al partidului național-liberal, Ion I. C. Brătianu, sau de proza viforoasă a viitorului președinte al Consiliului de miniștri, profesorul Neculai Iorga (ale cărui bărbi se vor fi zburlit de insolita vecinătate a magistratului-scriitor, mai ales că, în aceeași revistă se mai aflau tot ca invitați ai lui Arghezi: Ion Vinea, Bacovia, Blaga, Adrian Maniu, V. Voiculescu și Ion Pillat, care nu prea erau pe gustul demnitarilor ce dominau sumarele *Cugetului Românesc*).
Dar revenind la Urmuz — astăzi, după mai bine de șaizeci de ani de la « debutul lui publicistic » — credem că conștiinciosul magistrat ar fi fost fericit să vadă magnificența cu care opera sa a fost înveșmîntată într-un volum legat în pînză, format 22×24 cm, cuprinzînd un număr de 265 pagini. Ar fi fost mai ales încîntat să vadă calitatea și opulența cu care micile lui schițe au fost ilustrate de Ion Mincu în cele aproape cincizeci de desene. Începînd chiar cu supracoperta I și II, apoi cu paginile de titlu, fantezia ilustratorului se înfrățește cu năstrușniciile autorului; bizareriile sînt urmărite pas cu pas și tragicomicul situațiilor pus în valoare fără ostentație, cu bun gust și cu un umor concentrat, sec, nu totdeauna însă, credem, suficient de ambiguu și de pieziș anapoda. Accentul cade cu discreție pe amănuntul revelator. Desenul se desfășoară amplu, uneori cu grandilocvență, alteori cu suavitate pe suprafața a una sau două pagini în linii precise amintind nu odată de grafica percutantă a lui Max Ernst.
Regretăm că Ion Mincu nu ne-a oferit și un portret al lui Urmuz — în locul fotografiei anodine care distonează — ori chiar o interpretare a sa, așa cum Dimitrie Vârbănescu în anul 1928, printr-o « concretizare » intelectuală a reușit să creeze acel portret sintetic, totuși « asemănător », pe care Arghezi l-a publicat în *Bilete de papagal;* sau de nu, s-ar fi putut măcar relua, excelentul desen executat de Marcel Iancu atunci cînd în 1921 l-a avut în față pe Urmuz.
Dar toate aceste obiecții nu adumbresc cu nimic realizarea de zile mari a ediției centenarului Urmuz ilustrată de Ion Mincu pentru care editura « Minerva » nu a precupețit nimic, izbutind să dăruiască bibliotecilor noastre o carte memorabilă.

---

* Urmuz, *Pagini bizare*, ediție, prefață și tabel cronologic de Constantin Crișan. Tălmăciri integrale și fragmentare de Eugen Ionescu, Ilarie Voronca, Leopold Kosch, Andrei Bantaș, Marco Cugno și Marin Mincu, L. Dolgoșeva, Xenia Dumitru, Natașa Nicolau, Suzana Basquez, Alvar și Victor Ivanovici. Ilustrații, coperta, supracoperta și macheta artistică: Ion Mincu. Lector: Chira Iorgoveanu. Tehnoredactor: Vasile Ciucă. Ed. « Minerva », București, 1983.

Silviu Băiaș

theodor redlow

Theodor Redlow: — *Să fie oare o falsă modestie din partea dumneavoastră cînd vă considerați un amator în materie de ilustrație de carte? Ați cercetat și ați sistematizat cu seriozitate și temeinicie domeniul, iar în ultimii opt ani ați parcurs treptele unei definiri stilistice din ce în ce mai unitare și mai personale.*

Silviu Băiaș: — Spun că sînt un diletant pentru că încerc să mă descurc și să înțeleg niște lucruri care, pentru profesioniști, sînt, probabil, cît se poate de simple — niște banalități. E adevărat că ultimele mele lucrări în acest domeniu încep să vădească o preocupare pentru construirea cărții. Dacă în cazul primelor cărți pe care le-am ilustrat lucrurile mi se păreau simple tocmai prin necunoașterea problemelor — mi se părea că a desena pe o coală de hîrtie, alături de text, imaginea sugerată de cîte un moment al textului înseamnă a face ilustrație — acum mă preocupă întregul. La primele lucrări de acest fel, nu era vorba decît de a introduce în text cîteva pagini desenate. Veneam doar cu un adaos. Or, pe parcurs, preocuparea mai sistematică în domeniul ilustrației m-a făcut să-mi pun niște probleme mai complicate. Am ales cartea pentru copii, bogat ilustrată. Se impunea căutarea unei legături cît mai logice între text și imagine.

— Este o ilustrație explicită și care nu trebuie să apară ca un adaos la text. Cele cinci-șase cărți pe care le-ați realizat în ultimii ani — și spun realizat gîndindu-mă tocmai la construcția obiectului carte — își integrează imaginile ca pe o prelungire sau emanație a textului. Adresîndu-vă copiilor și vrînd să fiți cît mai limpede în transmiterea unei idei, care este chiar aceea a textului, vă preocupați de transmiterea unui mesaj dat, pe care îl potențați însă într-un mod discret personal. Cred că și din această modestie, din acest voit anonimat rezultă marca originală a ilustrațiilor.

— Întotdeauna cînd am acceptat o carte m-am gîndit bine dacă îmi corespunde, dacă mă interesează în profunzime, dacă poate să-mi ofere șansa de a prelungi în imagine conținutul textului. M-am oprit la cărțile pe care le simțeam mai aproape și care îmi permiteau, desenînd, să dau frîu liber fanteziei — firește, în cadrele impuse de text. Fiind vorba de cartea pentru copii, consider că, mai mult decît în cazul altor categorii, obiectul-carte este foarte important. În primul rînd pentru că, adresîndu-ne copiilor, cu intenția de a ajuta la formarea lor și de a le cultiva gustul, trebuie să le oferim niște obiecte frumoase, interesante, atrăgătoare, pline de fantezie. Ceea ce adultul poate la un moment dat să neglijeze, pentru copil este un lucru deosebit de prețios. Importantă pentru copil este, în primul rînd, imaginea.

— Începînd cu « poza » de pe copertă ... În fond, realizați niște « poze cu pozne ».

— Sigur că da, iar pozele acestea « frumoase » trebuie să fie legate într-un tot unitar, care nu poate fi realizat decît ținînd seama de niște reguli ale compoziției de ansamblu.

— Ceea ce numim « prelungirea » textului cred că este și o actualizare a latențelor de sens, care nu-i sînt copilului chiar la îndemînă, la prima sa luare de contact cu cartea. Lucrarea graphic-designerului este eficientă pentru copil în măsura în care îl ajută să pătrundă într-o lume de înțelesuri, făcîndu-i-le mai vădite și mai apropiate.

— Acesta este lucrul care mă interesează în primul rînd. Se știe însă că există foarte multe tipuri de ilustrație, între genul didactic și cel poetic.

— Dumneavoastră nu vreți decît să slujiți textul: cît mai bine, mai eficient.

— Fiind vorba de cartea pentru copii, cred că imaginea nu se poate îndepărta prea mult de text. Ea se poate îndepărta doar în ceea ce privește căutarea unor modalități de natură expresivă, dar ea trebuie să rămînă în sfera conținutului ilustrat. Nu știu în ce măsură copilul poate să meargă prea departe cu înțelegerea, pentru a accepta drept ilustrație ceva prea puțin legat de text. Altfel stau însă lucrurile cînd ilustrezi o carte de poezie: acolo artistul poate să vină cu propria sa operă și să o alăture operei poetului. Este cu totul altceva. Dacă ilustrezi însă o poveste, să zicem « Harap Alb » ,acolo trebuie să apară chiar Harap Alb și nu altceva.

— Vorbeați despre construirea obiectului-carte. Interesant este că imaginile, fiecare în parte, sînt și ele construite, elaborate. Aveți un apetit special pentru volum, pentru bombare, pentru ceva palpabil și ferm. Însuși umorul acestor cărți este cumva bolovănos, greoi, dictat de acel bun simț care se bizuie pe o veche înțelepciune: un umor potolit țărănesc, bătrînesc. În această lume ghiduș-înțeleaptă, ca să-i spunem așa, nu e loc însă pentru o foarte liberă și necontrolată desfășurare a fanteziei. Toate « stau bine înfipte în pămînt ».

— Acesta este și specificul cărților, al textelor pe care le-am ilustrat. Iată, ultima mea carte, « Bertoldo și Bertoldino », este o poveste care circula prin secolul al 16-lea — prelucrare a unor mai vechi texte medievale. Lucrurile sînt extrem de clare, cristalizate. Ești obligat să ții seama de tipologiile specifice epocii, de costume, de arhitectură ...

— ... și chiar de modurile renascentiste de a cadra și compune o imagine, de a construi perspectival un spațiu. Am remarcat în carte trimiteri foarte clare la fondul muzeal de imagini.

— Chiar am preluat elemente din acest fond, din iconografia vremii. Deoarece trebuia să țin seama de un univers de imagini cunoscut, am mers pînă acolo încît am preluat figuri și cadre din tablouri ale Renașterii.

— Cu un umor — revin — țărănesc, așa cum apare și în precedentele dumneavoastră cărți: mă gîndesc îndeosebi la acea ilustrare a zicalelor și proverbelor românești. De fapt, există o legătură între diferitele universuri textuale pe care le-ați abordat: acea pronunțată înclinație către concret și acel umor viguros, elementar. Vă place într-adevăr să desenați « bine », să faceți lucrurile « să semene » și să convingă prin pregnanța lor corporală? Este o grafică creatoare de spațiu, care propune și impune volume.

— Trebuie să precizez că este vorba numai de desenul meu pentru ilustrația de carte. În rest, am și alte preocupări. Cred că această concretețe este o chestiune de structură. Îmi place foarte mult natura, îmi plac formele frămîntate, bogat învegetate, cu o anumită intimitate și cu un anumit mister. . .

— Probabil că sînt și niște tipare săpate în memorie de lumea colinară a satului transilvan.

— Cred că da. Personajele care apar în imaginile mele din cărți sînt foarte asemănătoare cu această natură. Simt nevoia să înfrățesc omul cu pămîntul, să existe o legătură cît mai strînsă. Atît personajele cît și natura parcă ar fi plămădite din același aluat.

— Da, este o unitate ritmică și plastică a desenării. Indiferent ce anume desenați, imaginile se configurează, în esență, la fel.

— Așa cum ați observat, este și o încercare de a exalta modelajul (mă rog, în limitele pe care le impune tehnica în care lucrez) prin trăsătură, prin hașură, prin valorație, ceea ce sporește senzația de concret.

— Cum ați ajuns de la imaginea simplu alăturată textului la obiectul-carte construit ca un întreg, după un plan bine pus la punct și în care toate componentele sînt, la rîndul lor, croite și dispuse într-un mod unitar, după aceleași cerințe ale construcției? Lucrurile sînt, toate, bine « ținute în mînă » și au aceeași « marcă de autor ».

— Cu « Bertoldo și Bertoldino » cred că am înregistrat un salt calitativ. Am ajuns la un înalt grad de înțelegere a obiectului-carte. În cărțile mai vechi, imaginea fugea printre coloanele textului și cred că nici măcar nu se punea cu adevărat problema unei concepții.

— Era însă o participare: imagine și text, mînă în mînă, făcînd povestea mai convingătoare și permi-

ţind cititorului o ieşire în imaginar, dincolo de pagină.

— Acele cărţi erau totuşi marcate de un fel de naivism. După părerea mea, a lăsa imaginile să curgă printre coloanele de text este modul cel mai simplist de a face ilustraţie: lucrări aproape fără să ţii seama de necesitatea de a construi cartea. Or, sînt o sumedenie de reguli de care trebuie să ţii seama, iar atîta timp cît nu le cunoşti, cartea iese cam la întîmplare.

— Lucrînd la « Bertoldo şi Bertoldino » v-aţi impus o disciplină şi o rigoare asemănătoare acelora care guvernează compoziţia muzicală. Parcursul de lectură este segmentat de « măsuri », se aude parcă « tactul », apar « accente », zonele de mare densitate informativă ritmează parcursul în alternanţă cu zone mai liniştite, menţinînd interesul treaz, asigurînd şi necesarele momente de relaxare, astfel încît « călătoria » de la o copartă la cealaltă a cărţii să semene cu participarea la un spectacol.

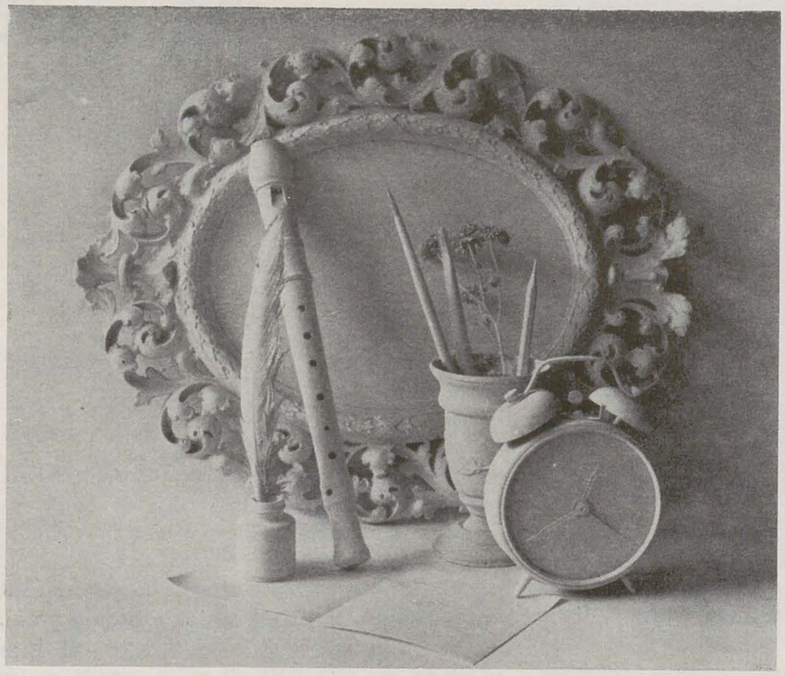
— Cred că aţi spus în locul meu exact ceea ce ar fi trebuit să spun eu ! Aş compara această lucrare a ilustratorului de carte şi cu arhitectura, gîndindu-mă, în primul rînd, la planul construcţiei, care se cere elaborat în cele mai mici detalii.

— Spaţiul rezervat în pagină ilustraţiei poate fi ocupat şi compus în mai multe feluri: personaj într-o scenă virtuală, siluetă decupată pe albul nedeterminat al paginii, compoziţii compacte şi cu multe personaje, deschizătoare de mai multe scene virtuale, în fiecare casetă. Foarte caracteristic mi se pare şi felul în care reluaţi fragmente de text şi le rescrieţi cu o caligrafie voit stîngace, ea însăşi plină de haz, obţinînd astfel o vie potenţare mutuală între text şi imagine. E ca şi cum fiecare ilustraţie ar rezuma şi concentra întîmplările trăite pe parcursul unei secvenţe de lectură, ajutîndu-l pe cititor « să-şi vină în fire » şi să poată « merge » mai departe.

— Textele care apar dedesubtul, deasupra sau în casetele imaginii vin şi dintr-o altă necesitate: acţiunea poveştii petrecîndu-se în evul mediu, am ţinut seama de compoziţia vechilor stampe, în care textul era întotdeauna prezent, nu numai pentru a explica « ce se întîmplă acolo », dar şi ca element grafic expresiv.

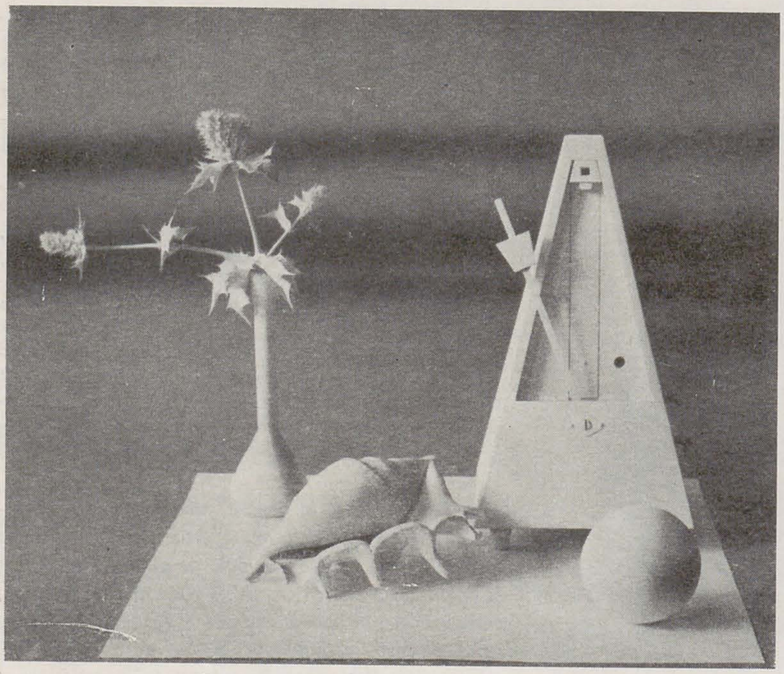
— Iar umorul acestor imagini vine din traducerea cît mai fidelă, literală aproape, a « poantelor » textului. Între « şmecheria » verbală şi cea grafică se menţine însă un decalaj; forţarea notei în sensul acestei fidelităţi a transpunerii nu face decît să accentueze umorul imaginilor, în specificitatea sa greu de explicat.

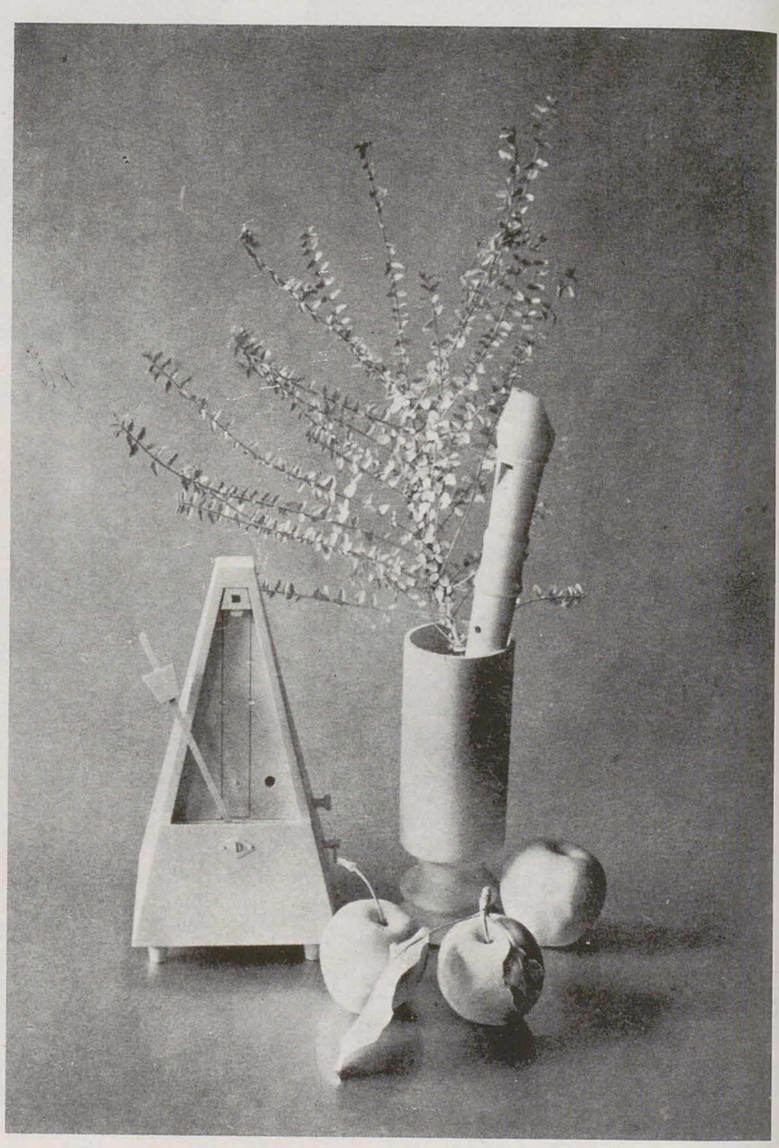
— Cum vă spuneam, am dorit ca această carte să aibă *stil*.

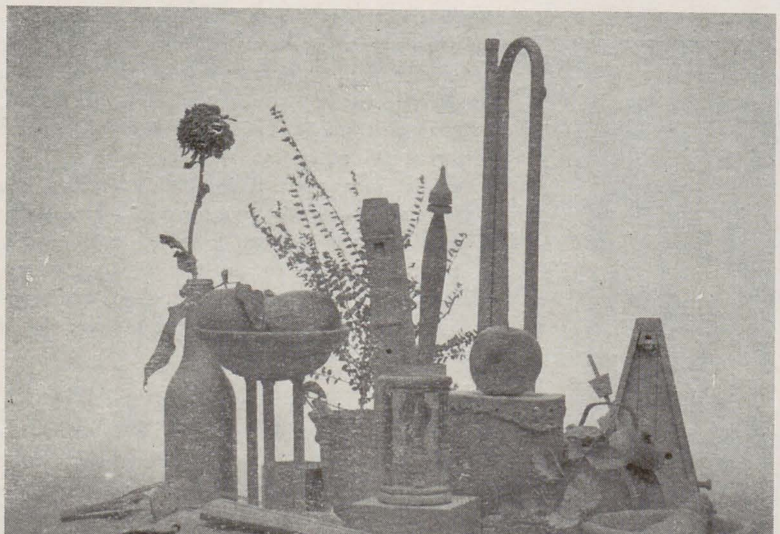


alexandru dan ionescu, mihai mănescu: un calendar a.r.i.a. 1984

S-a observat relativa promptitudine cu care specialiştii în publicitate au adaptat soluţiile artei moderne — de la cubism şi suprarealism pînă la pop'art, unde transferul a





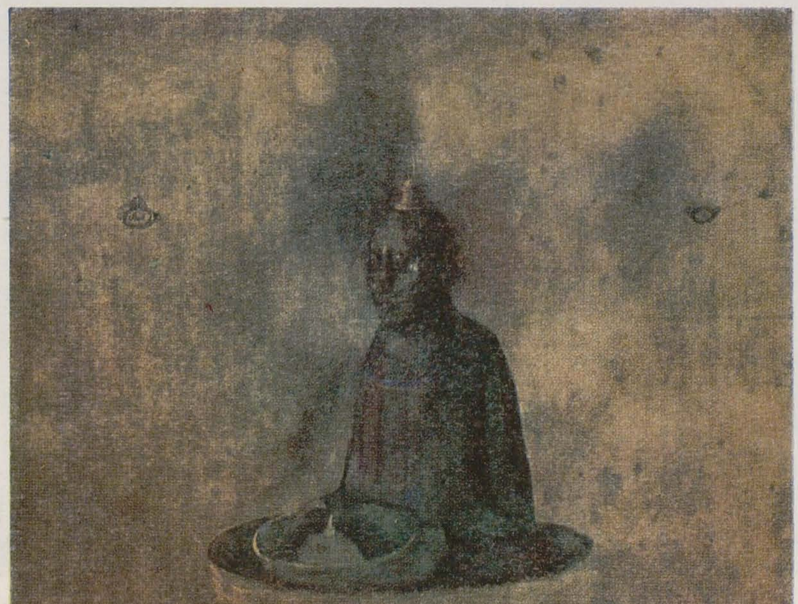


funcționat în sens invers — aducîndu-le la îndemîna « publicului larg ».
« Caietul de sarcini » pentru un calendar A.R.I.A. presupunea recurgerea la o serie de imagini care să sugereze în oarecare măsură domeniul de activitate (ca punct obligatoriu, bineînțeles, instrumentele muzicale). Alexandru Dan Ionescu și Mihai Mănescu au optat pentru imaginea fotografică — o serie de organizări de obiecte în genul « natură statică » — programatic virată spre sugestia de «pictură metafizică».
La această sugestie contribuie două proceduri de verificată eficacitate: *unificarea* și *regia luministică*.

Prima se realizează tocmai prin scoaterea din contextul real: toate obiectele sînt vopsite în alb, ceea ce conduce la efectul specific « metafizic » de *materie inventată*, neobișnuită (metronom alb, clarinet alb, măr alb).
În ceea ce privește regia luministică, aceasta este îndreptată cu precădere spre exacerbarea volumetriei, astfel că diversele forme par cît mai apropiate de cilindru, con, sferă.
Se înțelege că alegerea numărului necesar de imagini — din cele aproape șaizeci de foto-compoziții — s-a făcut în special după criteriul pregnanței « metafizice ». Cu minime « trădări » tipografice, acest calendar este o reușită a artei noastre publicitare.

ștefan câlția: amintiri despre márquez

mihai drișcu

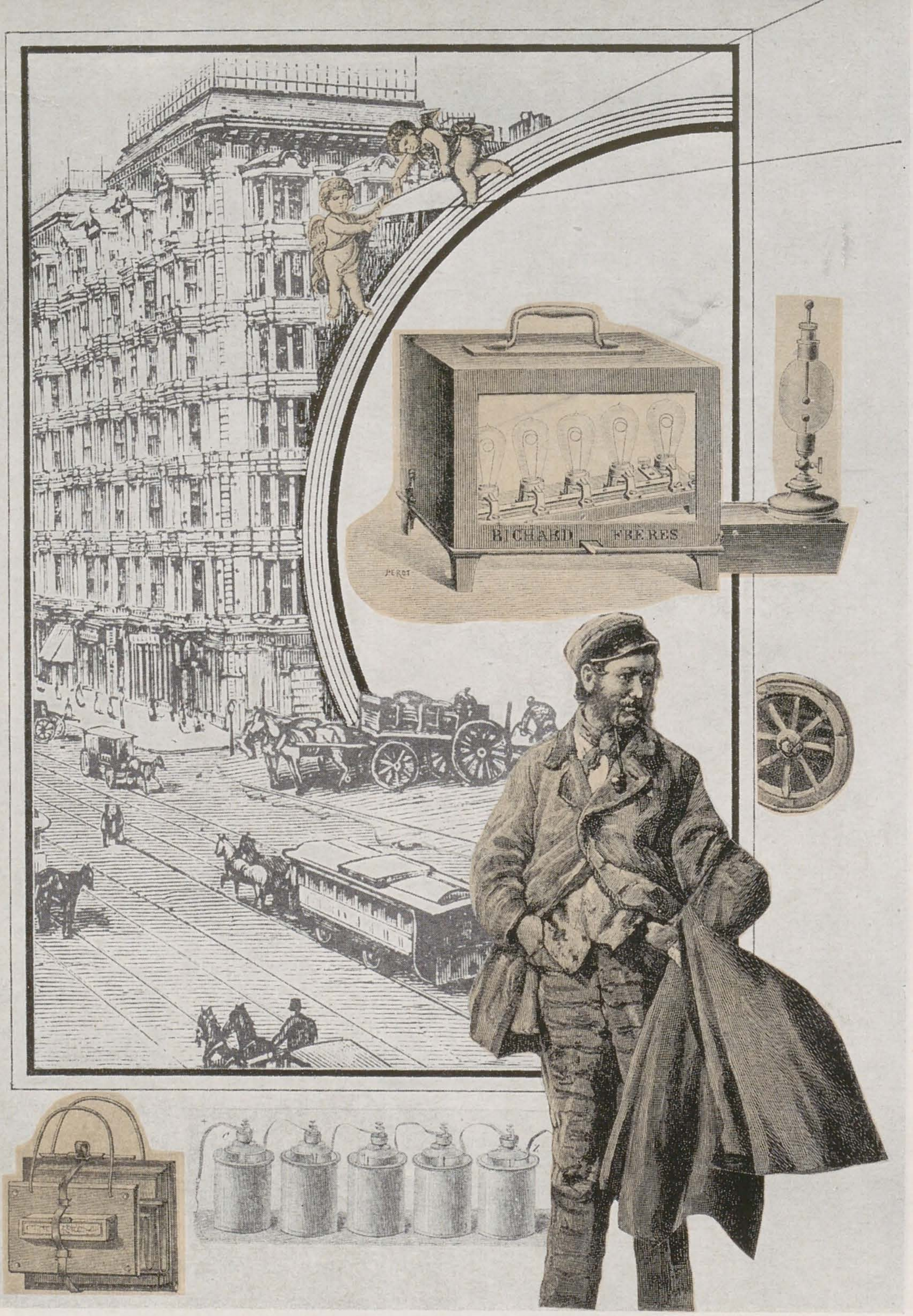


Prin acest titlu încerc să subliniez faptul că ciclul de desene ale lui Ștefan Câlția — desfășurat pe parcursul a patru ani — nu face parte din categoria « ilustrație de carte » în sensul restrictiv de dublet, de tautologie în imagini. « Există o altă teorie decît aceea a unui fericit hazard în ceea ce privește ilustrația cărților? » se întreabă Abraham Moles (cf. Secolul 20, nr. 4 / 1967, p. 163), avansînd chiar următoarele teze-limită: nimeni altcineva în afară de autor nu e în stare să ilustreze — cazul William Blake — sau să comande ilustrația cărților sale, și a doua, încă mai puțin realizabilă în fapte: poate să existe un *comentariu potrivit* al unei serii de imagini de către un text literar, caz în care « ilustrația nu merge de la text la imagine, ea merge de la imagine la text, scriitorul este anexat de către artistul plastic ». Adecvarea semantică, adică simplul fapt de a « vorbi » despre același lucru în imagine și în text este constrîngerea cea mai evidentă pentru editor. Ilustrația cu legendă desprinsă din text, specifică secolului XIX, este exemplul dat de Moles care, chiar dacă introduce, la nivel teoretic, tehnica relativ precisă a *spațiului de conotație*, rămîne la ideea mai generală că imaginea vizuală nu trebuie, în nici un caz, să strice elanul imaginativ al cititorului, deoarece *cartea are o funcție de visare* (s.n.) De fapt aici este punctul de *întîlnire* al lui Ștefan Câlția cu universul specific márquezian, cu aceea sinteză în care, așa cum scria Mario Vargas Llosa « realul obiectiv și realul imaginar se confundă într-o substanță indestructibilă: istoricul și fabulosul, cotidianul și himericul, faptele trăite și faptele inventate ». Și nu întîmplător despre pictura lui Câlția s-a utilizat sintagma *realism magic;* fără nici o îndoială, pictorul ar subscrie la « deviza » lui Gabriel García Márquez: « Marea majoritate a lucrurilor din această lume, de la linguriță la transplantul inimii, au trăit în imaginația oamenilor înainte de a trăi în realitate ».

Constatăm că, în *dialogul dintre două imaginații*, somptuoasele, inepuizabilele « exagerări » ale scriitorului și-au găsit o *corespondență empatică* (iar cheia ei « de suflet » ar putea fi găsită într-una din numeroasele declarații ale lui Márquez: « Sînt scriitor din cauza timidității. Adevărata mea vocație este cea de *prestigitator* (s.n.) dar mă înfurii atît de mult cînd încerc să fac un truc încît a trebuit să mă refugiez în singurătatea literaturii »). « Trucurile » desenate de Ștefan Câlția se desfășoară, și ele, în sensul *insolitului* (ce presupune obișnuitele conotații singular, bizar, straniu, excentric, neuzitat, « contrar . . . regulilor, obiceiului bunului simț »), ele introduc, în cantități variabile, *fantasticul* și *miraculosul*.

Cu aceste desene, Câlția nu-și părăsește teritoriul personal — cu acea capacitate narativă a copilăriei în investirea obiectelor cu realități pe care nu le au — lectura repetată are rolul unui *declanșator imagistic*, iar adecvarea se produce mai ales în privința « modului de fabricare ». De fapt, « Amintirile despre Márquez » se amestecă, într-o pastă imaginativă, cu alte amintiri, vizuale, ale altor maeștri ai procedeului insolitării: Bosch, Arcimboldo, Goya. Tehnica sa este, aproape întotdeauna, a *hibridării* de regnuri (să exemplificăm similaritatea producerii himerelor din « prefabricate »: patriarhul lui Márquez — mai bătrîn decît toți oamenii de pe pămînt și din apă, care la 150 de ani are o nouă dentiție, este un tatú uriaș, cu fire de bizon, bale de bou, buze de șobolan, piele de spîn, mîini de pasăre răpitoare, cu picioare enorme cu unghii tari ca de uliu, căruia i se înmulțesc broaștele în burtă și greierii în urechi, tot corpul fiindu-i acoperit cu licheni minusculi și vietăți parazitare din adîncul mării, dar și cu solzi ca de pește etc. etc. — este un « hibrid între demon și dictator ». Tot în « Toamna patriarhului » ca sursă de fantastic și miraculos, racii ies din supa fierbinte, papagalul ghicește viitorul, cîrtițele înoată prin arbori, gardeniile gîndesc etc.). Aceste « Amintiri despre Márquez » își așteaptă, de cîtva timp, editorul.

Aproape 40 de desene — unele colorate, altele alb-negru sau transpuneri în gravură — sînt rezultatul amintirlor de lectură la « Un veac de singurătate », la « Fantastica și trista poveste a candidei Erendira și a nesăbuitei sale bunici » și la « Toamna patriarhului ».



o călătorie extraordinară

. . . dar lumea e foarte mare și viața e foarte scurtă !
JULES VERNE

Val Munteanu se oprește de această dată la două titluri — mai puțin răsunătoare — din opera verniană: « Întîmplări neobișnuite » (cum s-a tradus la noi « Sans dessus-dessous ») și « Goana după meteor ». Piese în care nu apar nici explorări de ținuturi misterioase, nici cucerirea elementelor cu nave fanteziste, nici robinsoniade, nici odisee moderne. Ceea ce apropie cele două scurte romane este tonul profund ironic aplicat unei teme unice: formele paranoice pe care ajunge să le îmbrace frenezia scientistă a secolului. James T. Maston și Zéphyrin Xirdal, acești demiurgi purtînd redingotă și ghete cu elastic sînt gata, prin calculele lor, să distrugă civilizația, primul modificînd axa de înclinație a globului terestru, al doilea declanșînd o conflagrație mondială în jurul unui enorm tezaur, de care nimeni nu are nevoie. Scepticismul în fața mirajului științific, latură ascunsă dar extrem de rezistentă a geniului vernian, capătă în aceste texte de excepție formele absurdului și ale nebuniei extinse la scară planetară.

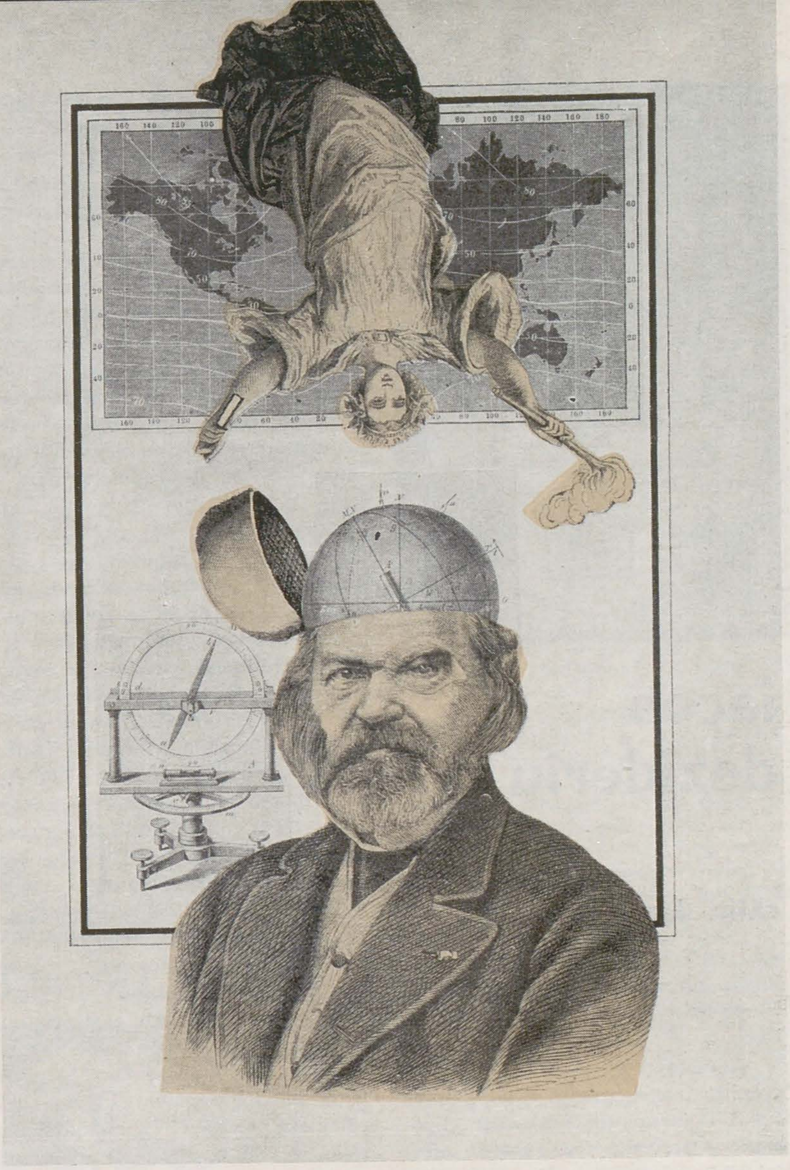
Absurdul situațiilor este atît de categoric încît el se proiectează din zona eticului în structura estetică însăși, fapt sesizat cu promptitudine de ilustrator: un leitmotiv al volumului, de la copertă și forțat pînă la ilustrație, este mîna cu degetul întins într-un gest indicator acuzator, element inevitabil în montajele tipografice ale mișcărilor Dada și suprarealistă. Într-adevăr, textul vernian are toate atuurile suprarealității, minuția detaliului, alăturarea explozivă a elementelor, proiectînd ansamblul în stranietate, precizia construcției, căpătînd treptat forme delirante. Jules Verne edifică mituri în limbaj precis (Michel Butor) și este meritul graficianului de a echivala această caracteristică a textului prin tehnica și tipul de viziune suprarealiste. Colajul este, prin specificul său, o excelentă aplicație vizuală a definiției butoriene, anterior citată. Elemente figurînd realul sînt smulse din contextul lor obișnuit și obligate să conviețuiască sub semnul neobișnuitului. Materia brută a acestei munci de extracție și prelucrare pare a fi indicată de autor însuși. Maestru neobosit al folosirii citatelor, inserturilor de texte, științifice și (fictiv) jurnalistice, Jules Verne dă, la un moment dat, titlurile a 86 de publicații care comentează intențiile utopiștilor de la Gun-Club-ul lui Maston. E o listă savuroasă, mergînd de la « Le Monde Illustré » și « L'Indépendance Roumaine » pînă la « Curierul din Haiphong » și de care, amuzantă coincidență, Val Munteanu pare să fi ținut — instinctiv — seama. Graficianul își refuză orice exuberanță în afara limitelor impuse de cronologia biobibliografiei verniene. Personajele epocii, extrase din revistele epocii, înconjurate de accesoriile existenței lor, apar în toate imaginile.

Val Munteanu folosește un model și un filtru sau, altfel spus, un mit și o lectură. Mitul — luxoasa ediție princeps a lui Jules Hetzel — care instituie de fapt prin ilustrațiile sale (xilogravuri în cap de fibră) o mitologie a lumii prozatorului, cu personaje și situații tipice, ridicate la rang de efigie. Lectura este cea de tip maxernstian, sesizînd misterul degajat de această lume, pe care tehnica și stilul ilustratorilor o investește cu o încetineală și un calm de solemnitate rituală, realizînd o echivalare onirică aproape a structurii textuale de bază: fericirea finitului, a instalării în siguranța unui adăpost —dat comun al copilăriei și maturității visătoare (Roland Barthes).

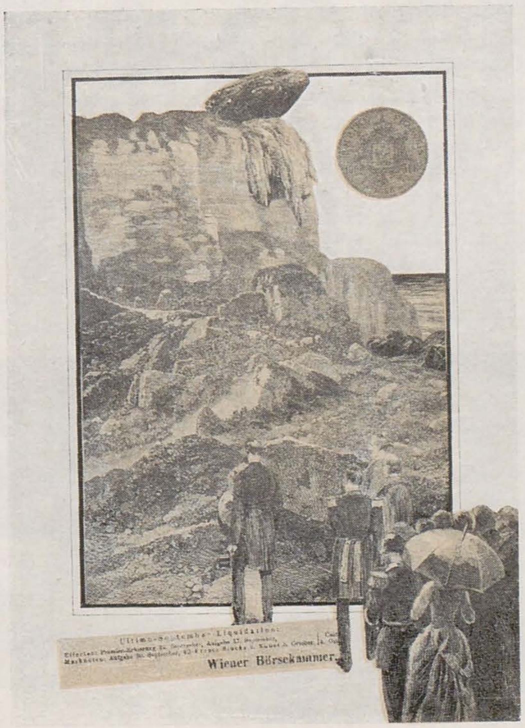
Ignorînd pe bună dreptate « rătăcirile » din ediții ulterioare, Val Munteanu recurge direct la atmosfera

* Menționăm că este vorba despre călătoria lucrărilor graficianului Val Munteanu, lucrări care și-au găsit o excelentă transpunere tipografică la Berlin, sub îndrumarea lui Achim Kallwitz, în ediția Jules Verne, Kein Durcheinander; Die Jagd auf den Meteor — Verlag Neues Leben, 1983. E nevoie, se pare, de distanțe mari pentru realizarea « condițiilor grafice deosebite ».

călin dan



acestei surse « clasice » prin modul de reflectare a dozajului de mister și realizate în proza lui Verne. Ferestrele textului (Butor) realizate de Roux, Benett și numeroși alți desenatori și gravori sînt înlocuite însă prin imagini sintetice; decupajele de acțiune și portretele devin în viziunea « retro » a lui Val Munteanu comentarii esențializate ale situațiilor, simboluri ale unor mari felii narative, fabule prin a căror transparență se deduce, aposteriori, morala povestirii. Pentru că întreaga bogăție și minuție asociativă puse la lucru de către grafician, apar cu limpezime abia după lectură într-un fel de album al acesteia. Ilustrația nu mai este o cîrjă a textului, ci filmul abreviat al unui amplu scenariu. Val Munteanu exploatează cu delicii posibilitățile colajului, compunînd după bunul plac (după indicațiile precise ale autorului) fizionomii din bucăți, mărind și micșorînd prin xerografie detalii de decupaj, asamblînd elemente heteroclite, inserînd texte, strecurînd chiar, apologetic fragmente din imaginile ediției originale, compunînd cadre într-adevăr cinematografice, cu gros-planuri și perspective plonjante. Fantazările scientiste și inefabilul misterului se combină la Verne într-un joc dialectic — perisabil-imperisabil — căpătînd o echivalare chintesențială în ilustrația-colaj. Prin acest procedeu, lumea cea mare poate fi cuprinsă în viața cea scurtă.



iacob dezideriu

călin dan

Anii de creație ai artistului se confundă cu o înviorare a ilustrației românești, după etapa « Mitrea Cocor » și după exploatarea pînă la sațietate a schabpapier-ului (anacronism tehnic parazitînd vizualitatea tipică xilogravurii reproduse tipografic — procedeu de mare efect folosit în secolul trecut). Iacob Dezideriu mai are și el de luptat cu texte incomode și cu un context sărăcit de lipsa experienței dar — treptat — ambițiile editurilor și invenția artiștilor stimulîndu-se reciproc, ilustrația de carte ajunge la un profesionalism de bază care permite (și pregătește, uneori) succese notabile.

De la o carte vag pedagogică propusă de Mircea Sîntimbreanu în 1963, sau de la broșurile extrase din opera lui Zola și Hugo (1966), pînă la clasicii ilustrați în anii '70 (Caragiale, Dickens, Swift, Creangă) se poate urmări, prin cristalizarea unei viziuni personale, modul de evoluție al unei întregi mentalități culturale.

Lucrînd în exclusivitate asupra unei proze destinate (de tradiția literară, de autor însuși sau doar de voința, capriciul editorului) cititorului tînăr, Iacob Dezideriu își construiește o poziție mediană între tabăra lecturilor și tabăra textelor. Graficianul nu asumă complicități cu cititorul sau scriitorul, viziunea sa constituindu-se, imparțial, cu mijloacele amîndorura. Ilustrația devine astfel o ferestruire către concret : desfășurarea lineară a basmului (snoavei, povestirii) este întreruptă pentru fixare și odihnă de concretețea imaginii. În unele cazuri (« Fram, ursul polar », « Harap Alb ») textul și ilustrația se urmăresc reciproc, se intrepătrund, grație unei machetări care — fără a aspira la realizarea de cărți-obiect — reușește acel record al eficacității pe care trebuie să îl atingă orice lectură a copilăriei — valoarea mnemotehnică.

Lectura modelează psihologia copilului prin imagini, a căror vaguitate este precizată de adjuvantul ilustrației. Dincolo de valoarea sentimentală, exploatabilă ulterior, ilustrația ajută la formarea unei proiecții mentale a textului, proiecție a cărei concretețe relativă nu blochează absoluta libertate de re-interpretare în cazul lecturilor următoare (ale maturității). Imaginea din text — vagă — este ajutată să supraviețuiască prin imaginea din preajma textului precisă. Ilustrația de carte are un dublu caracter formativ-informativ.

Iacob Dezideriu acordă o atenție egală ambelor aspecte într-un stil al seninătății neutre, căutînd să mențină constant interesul pentru parcurgerea textului, fără a violenta curiozitatea printr-un excesiv subiectivism, fără a plictisi prin fotogramele pe care le extrage din narațiune conform criteriului momentului semnificativ sau « pasajul-cheie ».

După fragmentele din « Mizerabilii », ilustrate într-un stil sumbru, patetic aproape, artistul evoluează, fără grabă, spre o particularizare a demersului său, caracterizată prin cîteva procedee bine definite, pe care le aduce la o fericită simbioză în cele mai complexe lucrări : Proza lui Caragiale, « Vrăjitorul din Oz », « Călătoriile lui Gulliver », « Fram... », « Harap Alb ».

Cartea este un obiect vandabil, cu ambalaj și conținut. Ambalajul — coperta — este o sinteză strălucitoare a cuprinsului și o «minciună» stilistică — inevitabilă reclamei : aici, graficianul desfășoară o extraordinară vervă de culoare și desen, apelînd, într-un sincretism original, la elemente pop (în genul « Yellow-Submarine ») și art-déco. În interior, strălucirea se tempereazä și procedeele sînt sensibil altele. Iacob Dezideriu folosește în genere un antropomorfism « serios », cu personaje frumoase (« Alba ca zăpada » se apropie de viziunea hollywood-iană a lui Disney), șarja cînd apare, e blajină (vezi savuroasa povestire a lui Dickens « Osul de pește fermecat », unde graficianul a intuit perfect tonul și intențiile autorului), culoarea își pierde stridențele, întreaga imagine se lasă umbrită de text. Singurul loc unde verva inițială e păstrată în vignete, culs-de-lampe și, în general, peste tot unde se pot desfășura suprafețe decorative, încărcate liniar și saturate cromatic, uneori în vizibilă dispută cu restul.

Cîteva excepții « Mustățile fără pereche » (text Vladimir Colin), unde Iacob Dezideriu se joacă, vădit amuzat, mimînd cu dezinvoltură desenul infantil, cu o îngroșare bine studiată a efectelor acestuia — Caragiale, unde ilustrația, izolată prin rame categorice și virată în sepia, precum fotografiile de epocă, are o duritate expresionistă neașteptată.

În sfîrșit « Oz », celebrul text al lui Frank Baum, unde invenția trăznită continuă de la coperta I pînă la ultima pagină.

Activitatea lui Iacob Dezideriu nu are nevoie de laude ocazionale, ea rămînînd un cîștig incontestabil pentru acest domeniu destul de hărțuit care se cheamă grafica de carte, în înțelesul cel mai nobil ce se poate da sintagmei. Nu putem decît regreta dispariția lui prematură.

o existență paralelă: cartea ca obiect de «utilitate estetică»

marius tătaru

Înainte de a deveni o realitate palpabilă, toate obiectele imaginate de mintea omenească (excepție făcînd cele a căror unică finalitate este aceea de a deveni opere de artă cu statut « independent ») au o dublă alternativă de existență: pe de o parte, posibilitatea de a deveni un banal obiect de uz cotidian, unic sau reproductibil, pe de altă parte șansa de a-și depăși — fără a renunța la ea — condiția utilitară, adăugîndu-și un element de esență sporit umană, o marcă de distincție care le apropie sau le identifică, uneori, cu faptul de artă. Prezența decorului ornamental străbătute ca o necesitate din ce în ce mai conștientizată întreaga istorie a creației artefactului uman, apariția acestui decor — Alois Riegl a explicat acest fenomen cu multe decenii în urmă — este organic legată de trezirea instinctului și inteligenței artistice omenești. Această fascinantă aventură a ornamentului, a elementului estetic subordonat sau, adesea, supraordonat pînă la aberație celui anestetic poate aduce cu sine, citită pe nenumărate coordonate etnice sau istorice, o posibilă nedumerire: nu este oare vorba, în această aparent hibridă conviețuire de util și frumos, despre o senin acceptată mistificare a unor scopuri ultime, suficiente și raționale, pe care inteligența pozitivă le-a fixat, cu bună știință, obiectelor create de mîna omului? Evident, nu este cazul de a pune aici la îndoială necesitatea aspectului estetic al obiectelor, căci însăși rațiunea respinge urîtul (bine-înțeles, în limitele relativității « frumosului »), în momentul în care contrapune naturii *naturale*, armonice și echilibrate, o natură artificială, ce are ambiția s-o egaleze, dacă nu în perfecțiune, cel puțin în oportunitate. Nedumerirea ar putea să apară, deci, în legătură cu acel frumos « adăugat », aparent gratuit (sau chiar de natură ludică) ce constituie, într-o proporție covîrșitoare, inventarul alfabetului decorativ al zecilor de secole de cultură umană. Ne întrebăm deci: unde se oprește utilul și unde începe inutilul? Sau, mai exact: atinge acel frumos « inutil » un grad suficient de înalt de sublim pentru a justifica așezarea lui pe plan de egalitate cu valoarea practică a unui produs realizat de mîna omului? Va trebui să precizăm de la bun început, că un asemenea gen de dilemă nu poate apărea, în mod serios, decît în atmosfera epocii contemporane cînd, în condițiile unei discipline pragmatice, omul a definit conștient, în numele unor legități prestabilite, ceea ce pînă atunci manevrase mai mult din instinct, reunind rațiunile de existență ale frumosului cotidian sub numele de « design ».

Dar dacă « design » înseamnă capacitatea creatorului de a asigura o balanță rațională între frumos și util, între estetic și funcțional, atunci invenția design-ului devine contemporană cu topoarele neolitice; la fel, ignorarea unor legi elementare ale design-ului oferă o șansă egală de apariție a dezagreabilului atît în cazul unui obiect industrial contemporan, cît și a unui produs manufacturier realizat cu secole în urmă. Din perspectiva unor atari observații apare falsă și neîntemeiată teama de mistificare a rațiunii funcționale a obiectului utilitar prin impactul ornamenticii și decorației, rămînînd a conchide că esența finală a unui asemenea act de calitate estetică ține de natura umană, ea însăși fiind aceea care încearcă să-și organizeze existența pe măsura ei, căutînd și realizînd — în limita posibilităților — un spațiu populat cu obiecte umanizate prin intermediul unei valori estetice pe care ea singură le-o poate oferi.

În succesiunea aproape nelimitată de realizări ale inteligenței omenești care au suportat și continuă să suporte cu predilecție exercitarea acțiunii reformatoare a opțiunilor estetice specifice fiecărei epoci, cartea — ne vom referi în cele ce urmează mai ales la cartea ce succede apariția tiparului — ocupă un loc cu totul special atît prin statutul ce i-a fost rezervat sub imperiul psihologiei culturale a timpului ce a născut-o, cît și prin evoluția particulară a opiniilor celor ce s-au ocupat de *crearea* (și nu de scrierea) ei. Destinul privilegiat al cărții, ce i-a acordat, prin definiție, statutul celui mai « cultural » obiect de consum, părea suficient pentru a-i asigura un regim preferențial, apropiind-o cel mai mult de autonomia estetică a « marii arte »; cel mai adesea acest lucru s-a și petrecut, astfel încît marilor epoci ale culturii universale le corespunde, cu titlu de referință, o dezvoltare pe o treaptă egală ca valoare a esteticii cărții. Din păcate, tot epocii moderne îi revine nefericitul rol de a adăuga imensei renașteri a instituției cărții și o — probabil inevitabilă — alienare a valorii estetice a obiectului carte, acest din urmă fenomen fiind, totuși, depistabil doar în relativ puține domenii ale industriei editoriale.

Ca orice produs cultural, cartea are capacitatea de a se oferi publicului — indiferent de timpul istoric — printr-o dublă calitate de conținut și formă, numai că în acest caz controversata dichotomie, care pare a coordona orice operă de artă, funcționează mai delimitată ca oriunde, astfel încît, pe bună dreptate, putem invoca o asemenea pereche de valori corespunzătoare conținutului scris și o altă pereche corespunzătoare, revendicabilă pentru aspectul vizual al întregului. Acest caracter de dublă condiționare asigură și specificul muncii creatorului de carte căci, pe de o parte, materialul scris există, ca entitate spirituală independentă, anterior cărții în sine, iar pe de altă parte, celor două perechi de valori li se cere să coexiste într-o strînsă interdependență, ce este singură capabilă de a garanta armonia întregului. Depășind etapa aproprierii textului — etapă echivalentă, oarecum, unui gen de « inspirație condiționată » — creatorul (sau echipa de creatori) de carte urmează să străbată un proces de creație asimilabil, între anumite limite, oricărui act de acest gen din domeniul « artelor majore ». Orice gen de lucrare din domeniul artelor plastice se constituie dintr-un număr de elemente ce-i servesc creatorului la justificarea intențiilor sale artistice. În domeniul de care ne ocupăm, însă, potrivit unor puncte de vedere dependente de tematica suportului literar, artistul are obligativitatea de a alege situații, forme, figuri din realitatea comandată sau sugerată prin conținutul operei scrise, dar are totodată dreptul de a prelucra sugestii dintr-o realitate proprie sieși, osmotic învecinată cu aceea a conținutului literar, *interpretînd* ideile oferite de text. Asemenea unui scenograf ce creează spațiul artificial în care urmează a se desfășura acțiunea unei piese de teatru sau a unei scene de film, încercînd a nu trăda unitatea ansamblului și căutînd a se integra intenției întregului grup de realizatori ai operei finale și totale, pentru a convinge de adevărul acelui univers concentrat pe care-l reprezintă respectiva operă, tot așa ilustratorul și, în egală măsură, creatorul de carte (în cazul în care ei nu sînt una și aceeași persoană) contribuie fundamental la montarea mai mult sau mai puțin convingătoare a acestui « spectacol » cu un număr atît de mare de participanți încît doar arta cinematografică îl mai depășește, uneori, în această privință. Contribuția aceasta a creatorului și

ilustratorului de carte în desăvîrșirea actului de creație este complicată, subtilă și adesea greu de prețuit pentru un ochi mai puțin exersat, căci interpretarea artistică a unui text nu presupune, cum adesea se crede, doar ilustrația, ea începe cu alegerea caracterului și corpului de literă tipărită, a hîrtiei, a formei cărții și suprafețelor tipărite, a legăturii și înscrisului de pe copertă.
Este absolut cert că dincolo de ceea ce reprezintă ea ca act intelectual, dincolo de valoarea sau lipsa de valoare a ideilor vehiculate, cartea are capacitatea de a acționa ca *semnal* prin însăși prezența ei fizică. Natura acestui semnal este foarte asemănătoare (și în multe privințe, identică) cu aceea specifică oricărei opere de artă. De altfel, preocuparea pentru fizionomia artistică a cărții a intrat întotdeauna, în mod cît se poate de « contemporan » în desfășurarea de ansamblu a ideilor artistice și a stilului caracteristic unor anumite epoci. Fără a putea fi încadrată tranșant nici printre artele « majore », nici printre cele « minore », arta aceasta a prezentării cărții a știut să recurgă întotdeauna la sprijinul de cea mai elevată natură atît a uneia cît și a celeilalte din aceste categorii. Cartea s-a adaptat astfel, într-un mod cu totul particular, cerințelor celor mai variate genuri artistice, unificîndu-le într-o regie unică a unei reprezentări artistice complexe. Ne putem da seama, la o cît de sumară trecere în revistă a epocilor artistice, cît de exact se conformează arta aceasta a cărții imperativelor spiritului vremii, cum știe să servească unor grupuri sociale determinate, să rămînă, stricto sensu, o artă « la zi ».
Interesant de urmărit — în limitele unei psihologii a masei — este efectul ramificat produs de către opera tipărită, de către cartea-obiect, asupra unui public din ce în ce mai complex și mai dispersat, în privința preocupărilor. Nu este îndeajuns de subliniat, ba cel mai adesea e chiar trecut cu vederea, caracterul de artă « populară » a ilustrației de carte (evident, avem în vedere acea accepție a termenului de « popular » legată de dimensiunile unei arii de audiență). Această trăsătură, aparent exterioară, acordă ilustrației — și, într-o măsură mai puțin evidentă, întregii arte a cărții — un statut social aparte. Graficianul ilustrator și designer-ul își datorează succesul, desigur, în primul rînd talentului lor, « chemării » pe care o atestă față de acest gen de manifestare artistică, dar (oricît de prozaic ar părea acest lucru) și prețului relativ scăzut pe care îl reclamă arta sa pentru a pătrunde în public. În concluzie, accesibilitatea socială a artei ilustrației, pătrunsă odată cu cartea în cele mai variate medii culturale, îi acordă acesteia șansa de invidiat de a putea influența direct gustul artistic al publicului. « Cartea este mai mult decît o marfă », spunea unul dintre cei mai de seamă creatori de carte germani ai acestui secol, Horst Erich Wolter, « ea are datoria de a-și extinde efectul dincolo de momentul actual. Voința de a oferi o formă artistică nu trebuie să devină un scop în sine, ci are datoria de a contribui la deslușirea conținutului. Unii consideră ca superfluă orice strădanie de a da cărții o formă individualizată; aceștia sînt cei care se declară dispuși de a ridica la nivel de normă minimul necesar. Nu atît gustul constituie elementul decisiv în dezvoltarea unei arte realiste a cărții, cît sesizarea și trăirea conținutului. Și în cazul artei cărții, tehnica impune impulsului creator o oarecare strîmtorare. Este o situație inevitabilă, de aceea avem datoria, mai mult decît pînă acum, să cîștigăm această tehnică de partea noastră. Nu vom face acest lucru subordonîndu-ne mașinii, ci utilizînd-o în așa fel încît să-și aducă o și mai bogată și multilaterală contribuție în creația cărții ».
Este binecunoscut faptul că invenția cărții ca obiect de artă aparține evului mediu, aceasta fiind epoca ce a făcut posibilă investirea unui uriaș volum de muncă artistică în realizarea unor unicate a căror valoare o depășește, nu arareori, cu mult pe aceea a textelor ce le-au prilejuit apariția. Bineînțeles că manuscrisul miniat medieval nu poate intra, sub aspect social, în competiție cu cartea tipărită, deoarece aceasta din urmă deschide prin însăși existența ei o eră absolut revoluționară în cultura umanității (delimitarea « galaxiei Gutenberg » de către Marshall McLuhan nu este nicidecum o simplă figură de stil !).
Cartea manuscrisă, receptată de lumea contemporană ca operă de artă cu regim de unicat, aparține unui domeniu de civilizație spirituală pe care cu greu ni l-am putea imagina prin prisma unui mecanism de gîndire tipic omului secolului XX. Lipsa fenomenului de multiplicare-serializare, inimaginabil pentru artistul medieval, se răsfrînge și asupra procesului de creație manufacturieră a cărții ca obiect de artă. Cartea manuscrisă medievală era un produs de lux ce nu se adresa unui mare public anonim, ci unui cerc extrem de restrîns de inițiați, astfel încît artistul ce o realiza nu putea trăi decît într-o foarte limitată măsură senzația înfăptuirii unui act de comunicare inter-umană, a unui element de « mass-media » față de care să se simtă, în perspectivă, răspunzător. Întocmai ca și pictorul de șevalet, el încerca să se conformeze gustului și ambițiilor comanditarului, indiferent dacă acesta era persoană particulară, obște civilă sau religioasă. Sociologic gîndind, artistul medieval nu era un « designer »; deși era capabil de a crea o formă artistică desăvîrșită, însumînd punere în pagină, literă și ilustrație, totuși opera lui era închisă în sine, semeață în autosuficiența ei, total neinteresată de accesibilitatea ei ca mediu de comunicare.
Schimbînd atitudinea omului față de propria-i personalitate printr-o acută trezire a conștiinței de sine, Renașterea tîrzie dispune, odată cu invenția tiparului, de o armă fabulos de puternică în schimbarea determinativelor culturale ale întregului spațiu european. « Tipografia a tins să transforme limbajul dintr-un spațiu de percepție și explorare, într-un bun transportabil », notează McLuhan în « Galaxia Gutenberg ». « Miracolul » cărții unicat se va stinge, și cu toate că va mai trece multă vreme pînă cînd opera tipărită să devină un bun universal accesibil, cartea va pierde vertiginos nimbul hieratic al operei irepetabile, fapt ce se va răsfrînge și asupra atitudinii creatorilor ei — tipografi și ilustratori. « Cartea imprimată », explică din nou McLuhan, într-o lucrare ulterioară « Galaxiei Gutenberg » (« Understanding Media », 1964), « bazată pe uniformitatea tipografică și pe repetiția de ordin vizual, a fost prima mașină de învățat și prima experiență de mecanizare a unei meserii. Și totuși, în ciuda fragmentării și specializarii extreme a activităților umane pe care le presupune activitatea de tipografiere, cartea tipărită reprezintă o bogată sinteză a invențiilor culturale anterioare. Efortul de asamblare reprezentat printr-o carte ilustrată constituie un exemplu frapant al marelui număr de invenții diferite necesare pentru obținerea unui nou rezultat tehnologic ».
Începutul secolului nostru vede născîndu-se ideile unor curente stilistice raționaliste, dispuse a propaga o « democratizare » a frumosului, a esteticii produsului de consum. Astfel, membrii mișcării neoplasticismului olandez (în frunte cu Theo van Doesburg), grupați în jurul revistei « De Stijl », declarau în manifestele lor, apărute în anii '20, că « artistul modern distruge iluzia relațiilor himerice ale individualismului (. . .) El pune pe primul plan relațiile plastice elementare care constituie lumea ». În fine, o etapă superioară a acestei ideologii culturale, mult mai aplicativă, din punct de vedere practic, în domeniul legilor esteticii obiectului cotidian, o constituie activitatea școlii « Bauhaus » de la Weimar și mai tîrziu, Dessau, unde arhitectul Walter Gropius a reușit să grupeze, printre profesori, unele dintre cele mai ilustre figuri ale artei moderne, punînd bazele concepției actuale de « design ». În condițiile acestui climat va apărea, în toată generozitatea ei, ideea artistului-designer în societatea modernă. Artistul nu poate crea din nimic, ca individ izolat, într-un spațiu depopulat. El creează ca ființă socială, cu ajutorul și sub influența unei experiențe de viață concrete. Activitatea lui se desfășoară în sfera de influență a unui sistem de cunoștințe și de valori ce nu-și restrîng valabilitatea la domeniul propriului subiectivism și nici la acela al artelor imaginii. Referindu-se la posibilitățile de excepție ale esteticii industriale, ca urmare a noului rol al acesteia în realizarea formelor obiectului de consum, un proeminent designer american, Henry Dreyfuss, scria în 1962 că frumosul « nu se numără printre țelurile esențiale ale designerului industrial ». Trebuie să deducem de aici, dincolo de aparentul paradox al afirmației, că studiul amănunțit al formei, al funcționalității ei, corectitudinea tratării elementelor ce o alcătuiesc conduc, aproape de la sine, spre un frumos de nuanță proprie, un frumos « logic », datorat echilibrului și inteligenței asociative. Sub acest aspect, numai « forma va însemna frumusețe » pentru unul dintre cei mai redutabili teoreticieni ai esteticii industriale, Max Bill, și tot el va explica, în continuare: « Creatorii noilor forme se află, conștient sau nu, sub influența artei moderne, ca cea mai pură expresie vizualizabilă a curentelor spirituale ale epocii ei ».
Dominantele acestei noi gîndiri își vor avea, desigur, un efect imediat și caracteristic asupra esteticii cărții. În comparație cu epocile anterioare, concepția prezentării estetice a cărții are, în epoca actuală, o serie de aspecte uneori fundamental diferite de cele vechi, alteori doar reconsiderate de pe pozițiile omului acestui veac. Reducînd la esențial multitudinea de scopuri și de cerințe ale operei tipărite actuale, rămîne a ne opri la două foarte simplu formulate idei majore: rolul elementar al cărții de a *informa* (înțelegînd aici orice natură de informație, în sensul ei cel mai larg) și încercarea acesteia de a *îndemna* spre informare. Dacă cea dintîi trăsătură la care ne refeream este depistabilă, ca intenție, în toate epocile de dezvoltare « alfabetizată » a intelectului uman, cea de-a doua apare aproape în exclusivitate ca o caracteristică a unei recente modernități. Cartea se recomandă, fără îndoială, prin ceea ce conține, dar începînd cu o anumită epocă, este obligată să « tragă de mînecă » pe virtualul interesat, și aceasta nu în ultimul rînd prin aspectul ei. În condițiile primului mare « boom » al industriei editoriale, care coincide cu începutul secolului trecut, un Joh. P. Eckermann, fericitul interlocutor al lui Goethe, își permitea deja să declare, pe un ton cu ușoară nuanță monden-elitară, că « nu ar trebui să citim, de fapt, decît ceea ce admirăm », referindu-se, cu precădere, la aspectul exterior al obiectului admirației sale. Dincolo de extravaganța unei asemenea asertțiuni, reținem doar relativ timpuria recunoaștere a importanței constituentului de *semnal* adăugat fizionomiei cărții. Importanța sa funcționează cu atît mai mult în ultimele decenii, în condițiile în care enormele cantități de tipărituri aruncate pe piața mondială obligă la serioase eforturi de discernămînt din partea individului dornic de a se informa. De bună seamă, nimeni nu va nega vreodată primordialitatea *practică* a conținutului unei cărți. Revenind însă la cele afirmate la începutul acestor rînduri, vom remarca din nou că există întotdeauna un punct în care obiectul creat de om încetează de a mai fi pur utilitar. Este important de reținut faptul că, dat fiind locul pe care-l ocupă în economia exercițiului intelectual, pentru obiectul-carte acest « punct » nu constituie un baraj fix și impenetrabil, ci permite nenumărate infiltrații între zona esteticului și cea a utilului. Sub acest aspect, cartea este probabil singurul produs al inteligenței umane în care esteticul nu constituie nici un element autonom și nici un aspect adăugat ulterior definirii utilității, ci se încadrează însuși principiului de definire al unui obiect prin excelență « cultural ».

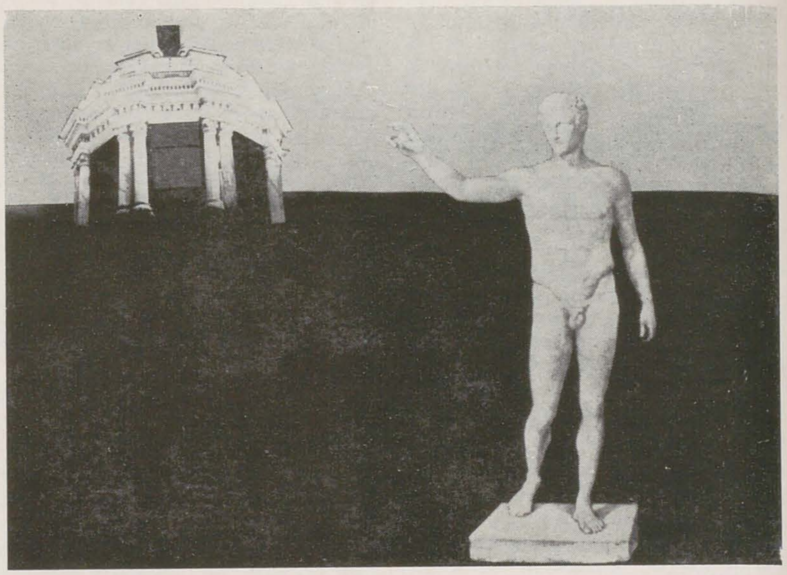
vasile pintea: ilustrații la panait istrati

vasile drăguț

Acum, cînd iubitorii de proză din România, din Franța și de pe întregul mapamond literar cinstesc centenarul lui Panait Istrati, o expoziție ca aceasta era cu adevărat necesară.
Aici în Muzeul Literaturii Române în al cărui spațiu de nobilă spiritualitate numele lui Panait Istrati a fost pronunțat de atîtea ori cu dragoste și respect, aici în acest muzeu în care, prin pasiunea și competența regretatului Alexandru Oprea, opera marelui scriitor a devenit un reper în sistemul valorilor culturale, o expoziție ca aceasta depășește cadrul unui omagiu convențional pentru a accede la treapta unui eveniment de referință.
Prezentînd publicului bucureștean seria de gravuri originale cu care Vasile Pintea a ilustrat « Ciulinii Bărăganului », Muzeul Literaturii Române a săvîrșit un act cu multiple semnificații. Este vorba, în primul rînd, despre o ceremonioasă rememorare, dar, în același timp, este vorba despre demonstrarea faptului că opera lui Panait Istrati trăiește afectiv în inimile oamenilor, că are admiratori capabili de sacrificii pentru a o cinsti, că este un viu izvor de inspirație pentru artiștii plastici. Cîteva explicații sînt necesare. În anul 1981, de sub presele casei editoare de gravuri Lacourière-Frélaut, din Paris apărea ediția de artă (numai 180 exemplare) « Les chardons du Bărăgan », lucrare finanțată de Societatea farmaciștilor bibliofili din capitala Franței. Nu este de prisos să amintim aici că sus numita casă de gravuri se bucură de un bine meritat prestigiu, în atelierele sale fiind imprimate numai tiraje și ediții de excepție, ca acelea purtînd semnăturile lui Chagall, Hartung, Miró, Rouault, Picasso. Așa dar, cu cele 16 gravuri (acvaforte, acvatinta policromă cu reveniri în pointe-sèche) realizate la Lacourière-Frélaut, Vasile Pintea se asociază unei strălucite constelații de artiști, asociere riscantă și împovărătoare căreia artistul român i-a făcut față cu demnă profesionalitate. În momentul executării gravurilor pentru « Ciulinii Bărăganului », Vasile Pintea nu era o apariție nouă în atelierul parizian ; încă din 1975, 1976, cataloagele acestuia conțineau reproduceri după lucrări semnate de artistul român, lucrări care așa cum observa cîndva Ion Frunzetti — stau bine alături de cele datorate unor Soulages, Prassions, Lardera, Zao-Wouki, Miró. Pe fondul acestor sumare informații, nu va surprinde faptul că bibliofilii farmaciști din Paris s-au adresat lui Vasile Pintea cu solicitarea de a ilustra cu gravuri originale una dintre cele mai reprezentative opere ale lui Panait Istrati. Se împlinea astfel o nouă și prețioasă conlucrare culturală franco-română, sub semnul acestui mare scriitor care prin întreaga sa viață și operă literară aparține deopotrivă României și Franței. Gravurile lui Vasile Pintea nu sînt — nici nu puteau fi în cazul unui artist autentic — simple ilustrări ale textului istratian. După atente și repetate lecturi, artistul a lăsat să se decanteze impresiile, căutînd apoi echivalențe grafice pentru propriile sale trăiri în fața dramelor din « Ciulinii ». Cu alte cuvinte, gravurile în discuție sînt — la modul simultan — o descifrare de text, un comentariu și o confesiune, o recreere. Desenator remarcabil, cu o impresionantă știință și sensibilitate a ductului grafic, Pintea folosește în mod frecvent asocierile și suprapunerile de planuri narative, efectele contra-punctice ale compozițiilor sale fiind servite cu o gamă largă de mijloace tehnice. Linia vibrantă, cînd incisivă, cînd savant șovăitoare, construiește imagini de pregnantă evocare, cu o particulară aură poetică de esență lirică. Convertit în artă grafică, romanul « Ciulinii Bărăganului » descoperă valențe noi

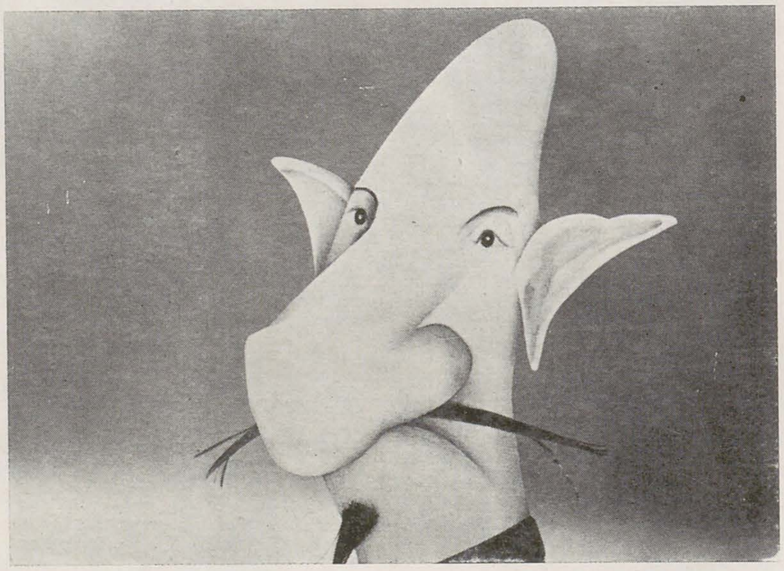
de emotivitate, puterea sa de comunicare fiind deplin fructificată și reactualizată la nivel de modernitate al unor gravuri realizate în anii '80 ai secolului nostru.
Cred a nu greși cînd recunosc aici un prețios omagiu adus memoriei lui Panait Istrati, acest mare scriitor prin opera căruia Bărăganul a ajuns a fi cunoscut în lumea întreagă.

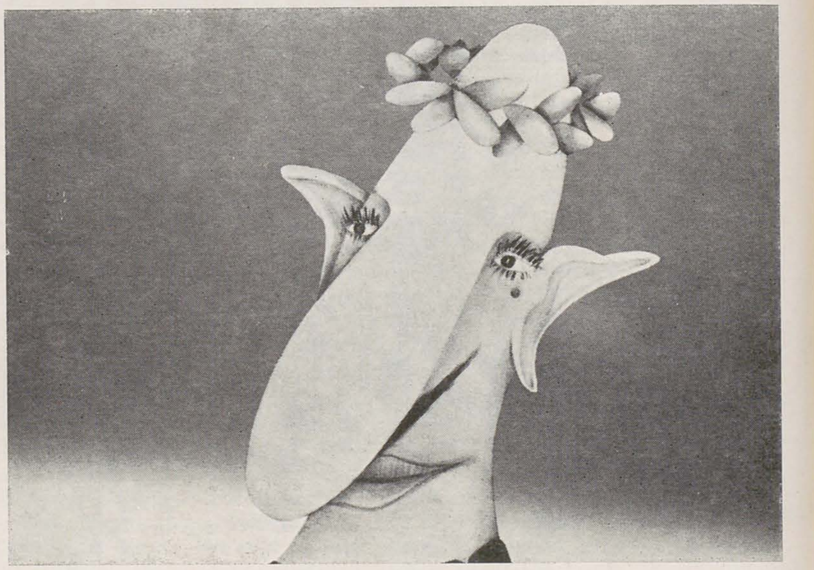
alternativa



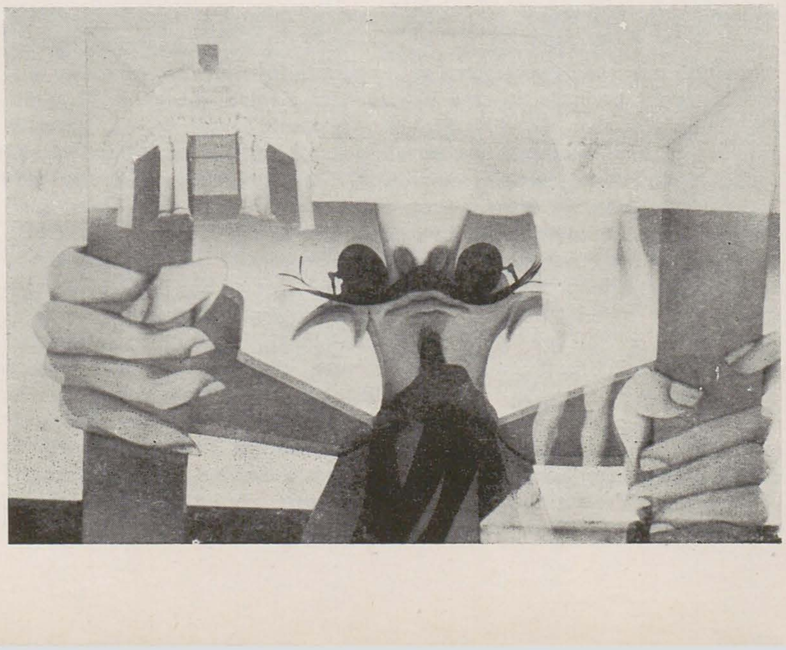
andrei roman

Pentru cine a luat cunoștință de lucrările lui Olimpiu Bandalac debutul său în film poate fi o surpriză. Filmul *Statuia* (1983) nu amintește cîtuși de puțin de caracteristicile desenelor sale.





Căutările la nivelul expresivității culorii pentru care pretextul figurativ rămîne doar un punct de pornire, investigarea formelor « pure » naturale sau culturale absentează din film. Aici Olimpiu Bandalac satirizează clar și nesofisticat un anume mod de a recepta opera de artă. O temă veche, un subiect cunoscut, dar un conținut tratat cu o binevenită detașare, într-un registru ironic previzibil, însă nu mai puțin reușit. Întrebîndu-se ce se întîmplă cu produsul muncii sale, artistul dezbate acum o acută problemă morală. Descriind avatarurile operei însușită de un spirit primitiv și destructiv, încercînd să aducă opera pe care nici nu vrea să o înțeleagă la forma necesară intereselor sale trecătoare și în primul rînd acela al demonstrării brutale a unei autorități fără argumente și justificări, autorul analizează șirul consecințelor nefaste lăsînd însă în seama spectatorului alternativa măsurilor curative ce trebuiesc luate împotriva falsificării destinului creației. Eroul filmului, care lasă de la început să-i transpară calitățile morale din grotescul portretului, jinduiește după « academism », dar unul kitsch, concretizat în muzeul-depozit unde își torturează operele posedate. Un panteon frumos pastelat unde sînt îngrămădiți, alături de creații inegalabile, monștrii realizați cu cele mai ofensive instrumente de tortură. Rapid esența pasiunii eroului este deconspirată — ea este doar demonstrarea autorității sale însușită prin violență. Prin aceeași violență cu care ar vrea să-și însușească și un ideal străin concretizat în opera al cărui posesor a devenit. Din mituri clasice el nu reia decît ritualuri sclerozate, necesare exhibării valențelor multiple la care ar avea acces. Pentru el arta e ultima și cea mai redutabilă încercare, o dată cu care impostura își certifică victoria deplină. Simbol al unui tip de alienare cunoscută, « muzeul » său nu are ca finalitate închegarea unei atmosfere afective, a unei opțiuni semnificative, ci o grupare de valori înstrăinate de semnificațiile lor normale, devenite mijloacele unei demonstrații de forță din partea celui care le posedă, dar nu le și stăpînește în aceeași măsură. De la distrugerea semnificațiilor lor intrinseci la amputarea operei propriu-zise este un pas, pe care eroul filmului îl face cu voluptate și nonșalanță. El nu iubește arta, ci numai ceea ce poate reprezenta ea pentru satisfacerea orgoliilor autorității cu pretenții totalitare. Idealul artistului, realitatea lui intimă nu-și caută refugii în afara propriei sale vocații, dacă nu vrea să-și trunchieze opera. Satira lui Olimpiu Bandalac nu este o simplă constatare a unor moravuri periferice, ci semnul îndîrjit al disputei pe care conștiința și responsabilitatea artistului o duce pentru a alătura consecvent binelui și adevărului frumosul.



carnet de critic (VIII)

mihai drișcu

Continui însemnările în legătură cu atît de cuprinzătorul domeniu al graphic-design-ului prin cîteva considerații teoretice despre afiș. La baza acestora stau mai vechi notații (notițe) după Françoise Enel, « L'affiche, fonctions, langage, rhétorique » (Ed. Mame, 1971) și Christine de Rendinger, « L'affiche d'intérieur: le poster » (Ed. universitaires, 1976). Trec peste « generalitățile » de tipul diferenței dintre afiș și anunț (pentru primul, schema de funcționare ar fi stimul + stimul + stimul ⇒ efect publicitar, iar pentru al doilea: stimul → descifrarea argumentației ⇒ efect publicitar.

Afișul se prezintă sub forma unui stimul puternic ce are sarcina de « a agăța » privirea: *imaginea* și a unui stimul slab, ce are rolul de a amplifica mesajul principal: *textul;* acesta redresează mesajele ambigui, le suprimă pe cele parazite, încearcă adică să garanteze o transmisie optimală a mesajului publicitar. Publicitaristul cunoaște un număr de *tehnici de persuasiune*, contează în primul rînd adecvarea lor la problema abordată. Printre procedee sînt de amintit: *ordinul* — de felul « cumpărați produsul X! »; *amenințarea* (sic!) — pericolul cariei dentare, dacă nu achiziționați pasta de dinți — miracol; *convingerea; sugestia* — ca în celebrul afiș « Steaua nordului » al lui Cassandre, în care șinele în perspectivă introduc dorința de călătorie, iar subtilitatea tonurilor de albastru dă un fel de euforie a spațiului; *asociația cu o serie* — buretele X spală girafa, veverița, broasca țestoasă; *repetiție și joc de cuvinte* — de tipul cunoscutului slogan « Dubo Dubon Dubonnet »; *reflex condiționat; apelul la imaginea despre sine* — nu sînteți un oarecare dacă folosiți produsul X; *argumentație; argument tehnic; atracție suprarealistă* — un nud feminin pe care s-au pictat motive de dantelă este o reclamă pentru dantelă.

La acestea se adaugă factorii fundamentali ai *compoziției afișului* — unele asamblaje de linii sînt privilegiate în privința capacității de « seducere » — și ai *culorii* — cu acțiune hipnotizantă, în special roșul și galbenul.

De fapt, toate procedeele retorice utilizate de artist fac din afiș ceea ce Mc Luhan numește « o pilulă sublimală ».

Specialiștii în publicitate înțeleg foarte bine că în realizarea unui afiș, artistul nu se bucură decît de o libertate supravegheată, adică imaginația lui se vede canalizată de o mulțime de imperative, unele interne, ale însăși imaginii, iar altele ce țin de conduita receptorilor. Să ne imaginăm un joc individual pentru fiecare cititor al acestui număr de revistă: încercați să supuneți afișele reproduse aici metodei numite a *diferențialului semantic* (inițiată de Osgood), conform unei scheme cu 7 « căsuțe »:

banal / - - - - / - - - - / - - - / - / - - - / - - - - / - - - / original
foarte destul puțin 0 puțin destul foarte

original foarte destul puțin o puțin destul foarte

Se înțelege că la un prim nivel al « retoricii afișului » avem imaginea ca aspect *denotativ;* extensiv acestuia este fenomenul *conotației.*

Considerînd afișul doar ca mesaj denotativ, neglijăm dimensiunea *estetică, subiectivă, implicită,* ceea ce se găsește dincolo de datele imediate, adică un complex de mituri, de stereotipuri culturale, de fragmente de ideologie.

Din punct de vedere strict material, mesajul conotativ rămîne inferior celui denotativ, dar el transgresează abil nivelul denotației, pînă la a-l absorbi aproape total. De exemplu « traducerea » ipotetică a unui afiș european într-o limbă orientală demonstrează fără nici o îndoială stabilitatea semnificatului conotației: dacă o gospodină, fie că este albă și îmbrăcată europenește, fie că e galbenă și costumată oriental, utilizează un tip de margarină, ne gîndim că valorile bunei bucătării și ale bunului gust rămîn neschimbate.

Conotația funcționează la două nivele distincte, primul este nivelul enunțului *semnificantului,* sub impulsul artistului. Compoziția afișului, începînd de la unitățile semnificante alese cu grijă, procedeul grafic sau fotografic la care s-a recurs, alegerea diferitelor culori, organizarea imaginii în funcție de un anumit ritm sînt tot atîtea mijloace de a face conotația posibilă. Conotația funcționează de o manieră și mai evidentă la nivelul enunțului *semnificatului.* Începînd de la acesta se poate elabora, din generalizare în generalizare, o întreagă viziune a societății, care dă individului posibilitatea de a completa semnificația vieții sale cotidiene.

Este absolut necesară precizarea că mesajul cultural al afișului nu constituie un dat imediat perceptibil, cu același titlu ca mesajul literal, descifrarea mesajului cultural poate varia de la un receptor la altul, aici intervenind bagajul cultural, cunoașterea diverselor *cultureme* (termen acreditat de R. Cattel și A. Moles, care semnifică « atomul » unui fenomen sau fapt de cultură, elementul comun unor forme, structuri de genuri de cultură, care poate fi corelat cu alte cultureme, într-un dat cultural) utilizate într-o societate. De exemplu, un afiș ce prezintă un tată citind, împreună cu fiul său, o revistă, ar putea evoca armonia părinți-copii, sau o comună sete de cultură, în pofida diferenței de vîrstă, sau farmecul unei seri tihnite, sau chiar o concepție asupra rolului tatălui în societatea actuală: bărbatul care se ocupă de educarea, de formarea intelectuală a copiilor lui.

Existența mesajului cultural este cea a unui parazit al imaginii denotate: el se bazează pe ambiguitatea substanței semnificante pentru a face să-și treacă mesajul.

Toate semnificatele conotațiilor parcelare (frumusețe, tinerețe, succes, vitalitate) se topesc într-un vast creuzet din care va ieși un mit euforizant al existenței și al lumii, ce va permite individului să se elibereze de modelele obișnuite.

Referitor la retorica semnificantului, Guy Bonsiepe, plecînd dela conceptele elaborate de retorica limbajului, a pus primele fundamente ale retoricii vizuale. El a recurs la stimuli publicitari — anunțuri și afișe — în care enunțul verbal și enunțul iconic erau strîns imbricați, pentru a putea trece în revistă diferitele procedee retorice utilizate în publicitate. Acestea sînt: *comparația vizual/verbal* — legenda « e ca un deget » este reluată, la nivelul imaginii, forma unui biscuit semănînd cu aceea a unui deget; *analogia vizual/verbal* — un relatum exprimat verbal este cuplat cu un relatum asemănător de natură iconică: folosind benzina firmei X, care este « peste tot », automobilistul este ca și pasărea care se hrănește peste tot; *metonimia vizual/verbal* — un relatum indicat cu ajutorul semnelor verbale este vizualizat prin semne în relație efectivă cu acel relatum verbal, mai concret spus cauza înlocuind efectul, unealta înlocuind activitatea, producătorul înlocuind produsul, oaia semnificînd lîna; *lanț vizual/verbal* — un subiect introdus verbal este reluat și completat de semne vizuale: legenda « tușiți » este reluată la nivelul imaginii de prezența unui om în bluză albă examinînd motorul ca un medic bolnavul; *negație vizual/verbal* — semnul verbal neagă semnul vizual; *sinecdoca vizuală* — un relatum exprimat verbal este vizualizat printr-o parte reprezentînd întregul sau invers, de exemplu publicitatea unei firme de instrumente de birou, ale cărei produse, spune textul « se găsesc în locurile cele mai stranii », asociate cu semnul vizual al unui sugar, care trimite la un element mai vast, o creșă; *specificare verbală* — procedeul se găsește frecvent în afișele pentru produsele de lux, în care textul este doar numele produsului; *substituție vizuală* — un semn vizual înlocuit de un altul datorită caracteristicilor sintactice (formale): caliciul unei flori pentru a semnifica o cupă de șampanie; *climax și anti-climax vizual* (anti-climaxul, explica Eugen Schileru într-un articol publicat în Secolul 20 nr. 11/1964, constă într-o alternare de « suspense » și umor, într-un « crescendo tensional și catharsis brusc, violent, care mută totul pe linia cea mai divergentă... în sensul în care crescendoul tensional emoțional... nu ajunge la o concluzie din aceeași familie cu tot ce s-a povestit pînă atunci, la o concluzie care să decurgă logic, din premise, ci, retezat, capătă o platformă de altă natură, de alt semn emotiv, avînd coeficientul tensional cel mai scăzut ») — o figură pur vizuală prezentată într-o serie de imagini în cursul căreia dezvoltatea secvenței devine fie mai detaliată, fie mai generală, fie fotografii identice pentru a sugera « curgerea », utilizarea cotidiană a unui produs; *paralelism vizual/verbal* — semne verbale și vizuale reprezentînd același relatum; *mediație asociatoare* — un semn verbal este privilegiat printre altele dintr-o serie: ideea de « schimbare » este ilustrată prin atributele obișnuite ale modei, manechin, țesături, fată frumoasă; *metaforă* — tensiunea între primul relatum (sens prim) și al doilea relatum (sens secund) al unei metafore este utilizat astfel încît semnele vizuale îl ilustrează pe primul și semnele verbale pe al doilea: un anunț pentru un produs de spălat rufe compară gulerul cămășii, în absența acelui produs, cu o răzătoare; *fuziune vizuală* — datorită caracteristicilor sintaxice, un semn vizual este legat de alte semne pentru a constitui un super-semn, de exemplu storul (vizual) robust și durabil (verbal) ca o armură (vizual); *atenuare vizuală* — o aserțiune verbală atenuată este vizualizată printr-o imagine apropiată, de exemplu afirmația « asta-i tot ce avem să vă vindem » însoțită de imaginea fumului este o reclamă pentru țigări; *exagerare vizuală* — un relatum este ilustrat prin semne vizuale al căror conținut semnificant este amplificat dincolo de limitele lui normale: un pneu rulînd în mijlocul unei păduri de cuie; *tipografie* — relatumul semnelor verbale se vizualizează chiar sub forma semnelor respective. Se înțelege că nu toate aceste procedee retorice prezintă același interes în ochii artistului, dar acesta trebuie să știe că lectorul oricărui afiș trebuie să fie capabil să descifreze cvasi- instantaneu mesajul. O metaforă prea rafinată riscă să ia prea mult timp de atenție pentru a fi înțeleasă, iar lectorul poate să renunțe, pur și simplu, să o mai descifreze. Trebuie subliniat că în limbajele cele mai sociale, și afișul este unul dintre acestea, se găsește cel mai mare număr de mituri, de stereotipuri, de simboluri; nodul conceptual servește drept suport excrescențelor afective, emoționale.

Pe scurt, sistemul de semnificare al afișului trimite la trei structuri diferite, cea a *obiectelor reale* / cea a *mesajului semnatic* / cea a *mesajului estetic sau cultural.* De fapt, primul sistem nu e niciodată evocat în timpul lecturii, al doilea, deși perceput obiectiv, se vede depășit de al treilea, singurul luat în considerare de conștiința care îl percepe.

După atîta « cenușiu teoretic », mă mulțumesc să transcriu niște liste (date de Lo Duca în cartea « L'affiche », P.U.F. 1969) referitoare la practică, la tehnicile de imprimerie, sub rezerva că, între timp, probabil s-a mai schimbat cîte ceva. Culorile « impresionează » în această ordine:

1. negru pe alb	7. alb pe albastru
2. negru pe galben	8. alb pe verde
3. roșu pe alb	9. roșu pe galben
4. verde pe alb	10. albastru pe alb
5. alb pe roșu	11. alb pe negru
6. galben pe negru	12. verde pe roșu

Cele mai bune combinații sînt următoarele:

roșu pe albastru deschis
roșu pe gri
roșu pe galben-verde
roșu pe galben-oranj

Vizibilitataa în funcție de timp este:

roșu în 226/10.000 de secundă, verde în 371/10.000 de secundă, gri în 434/10.000 de secundă, albastru în 598/10.000 de secundă, galben în 963/10.000 de secundă.

Despre « afișul de interior », *poster*-ul, s-a spus că este un medium ce ne face să percepem *mitul privatizării*, fetișismul unui idol, erotismul, nostalgia evaziunii, setea de a visa, închiderea sau deschiderea « cochiliei » personale asupra lumii etc. Născut din afiș, poster-ul s-a diferențiat pentru a deveni « obiect de cult » și « multiplu » de artă comercializată, în special pentru tineretul fascinat de imagine. Spre deosebire de afișul public, persuasiv și agresiv — ce se impune, fie că vrei, fie că nu, cîmpului nostru vizual — poster-ul este revelatorul aspirațiilor profunde ale posesorului.

Din punct de vedere *sociologic*, poster-ul ne informează asupra atitudinilor, gusturilor și stereotipurilor mediului ce l-a creat. Din punct de vedere *psihologic*, intrînd în casă, el se individualizează și reflectă personalitatea celui care l-a cumpărat, în urma unei alegeri mai mult impulsive decît deliberate. Din punct de vedere *istoric*, intenționînd o provocare față de o concepție conformistă și tradițională despre decorația de interior, poster-ul a fost, la origine, apanajul unui micro-mediu de intelectuali și artiști.

Primele semne ale « fenomenului poster » apar la sfîrșitul secolului XIX, cînd a început marea vogă a « colecțiilor private », afișele « publice » fiind dezlipite noaptea de amatori clandestini sau comercializate în prăvălii secrete. Pentru uzul acestor colecționari, care își lipeau pe pereți « trofeele », prima carte apare în 1901 (W. S. Roger).

Prin poster, afișul a fost deturnat de la primul lui obiectiv de a fi *public, informativ și persuasiv*, pentru a deveni de *interior, obiect intim, personal, de plăcere estetică*. Ca tematică, poster-ul « decurge » din afișele publicitare, de propagandă politică, turistice și culturale. Printre factorii favorizatori ai posterului au fost considerați progresul industrializării și tehnologiei, turismul de masă și colecționarii, impulsul estetic și decorația la preț scăzut, cultul vedetei și arta psihedelică.

Poster-ul s-a născut la New York, la începutul anului 1966, cînd editorul Martin Geisler a lansat fotografia mărită, alb-negru, a lui Humphrey Bogart, iar după succesul acesteia a înființat societatea « Personality Poster » ce producea exclusiv poster-uri cu vedete. În 1967, o societate de editură propune poster-ul în Franța, ca gadget lansat prin numeroase ziare și emisiuni de radio și televiziune; în anii următori, în Suedia doi studenți, proprietari ai unei galerii la Uppsala, fac vînzări de reproduceri prin corespondență, avînd exclusivitatea foto-poster-urilor după imagini realizate pe lună, devenind astfel primii « milionari ai lunii ». În anii '75, în Franța se editau mai multe milioane de poster-uri, iar în S.U.A. 15 milioane pe an.

Dacă afișul ca *imagine fixă* se adresează unei *mase* indistincte de trecători, poster-ul, prin definiție transportabil, este destinat să decoreze o suprafață plană după motivații proprii; afișul este *impus* de ambianța urbană, poster-ul este *ales*, afișul este o imagine comentată de un mesaj semantic destul de scurt și ușor de înțeles, el stabilește un « contract temporal » (Moles) cu trecătorul, de tipul « Dați-mi o clipă de atenție și veți avea un mesaj interesant », în vreme ce poster-ul este însoțit destul de rar de textul unui slogan (dar lipsa textului nu înseamnă că mesajul semantic este absent). Cînd în poster apare un text, acesta nu are rolul de a seduce, de a convinge, ca în argumentele publicitare, ci este mai curînd un « micromit », în sensul lui Roland Barthes; sînt coduri pentru inițiați, cuvinte-cheie ce au o puternică încărcătură emoțională (« Flower Lowe », « Peace », « Solitude », etc).

Ca *stimul repetitiv*, afișul este destinat să forțeze viziunea noastră, să se sedimenteze, chiar inconștient, în memorie, dimpotrivă poster-ul este ales dintr-o gamă întreagă, el provoacă o *adeziune* subită, ca un « coup de foudre ». Poster-ul nu vinde un produs, ci a devenit el însuși un obiect de consum, el caută să vîndă o *pregnanță estetică*, în definitiv să se vîndă pe sine; funcția estetică sau funcția de ambianță a depășit funcția economică.

Poster-ul nu trebuie confundat — cum se mai întîmplă — cu fotografia personală mărită la dimensiunile unui afiș, cu fotografia decupată dintr-un magazin, cu panoul-decor, cu calendarul de artă, cu litografia, « poster-ul bogatului ». Există poster-uri pur estetice, umoristice, insolite, sentimentale, erotice, geometrice, cu peisaje, animale, idoli, audiența acestora diferind, se înțelege, după sex, vîrstă, pregătire. Există studii amănunțite în acest sens, dar apare, cu destulă îndreptățire, și întrebarea: « către un kitsch al poster-ului? »

Absoluta întîmplare a făcut să recitesc clasica lucrare a lui Fustel de Coulanges « Cetatea antică, studiu asupra cultului, dreptului și instituțiilor Greciei și Romei », apărută în traducere românească (de Mioara și Pan Izverna) la editura Meridiane, 1984, cu o serioasă prefață de Radu Florescu — spre sfîrșitul expoziției « Vatra », organizată la Muzeul satului. Cum această expoziție a fost un eveniment — nu numai al sezonului artistic estival — pregătindu-mă pentru o cronică, relectura « Cetății antice » căpăta un interes special, urmăream, se înțelege « vatra », avînd încredere și în opinia prefațatorului: « De la scrierea și publicarea (în 1864, n.n.) cărții și pînă astăzi au apărut nenumărate fapte noi, iar analizele posterioare au scos în evidență erori sau carențe ale viziunii lui Fustel de Coulanges. Dar alt model de o putere predicativă atît de mare prin generalitatea lui și prin coerența internă, prin structura lui logică încă nu a fost propus. Din aceste cauze a și rămas pînă astăzi un termen de referință fără de care nu se poate înțelege nimic din ceea ce a apărut mai nou ». Reproduc din sublinierile mele ca « punctualizări pentru uz privat » — ca să reiau titlul unui ciclu de articole din revista « D'ars » — ce țin de lectura orientată asupra problemei în cauză: « În casa unui grec sau a unui roman exista întotdeauna un altar, pe altar trebuia să existe mereu puțină cenușă și niște cărbuni aprinși. Întreținerea focului, zi și noapte, era o obligație sacră a stăpînului fiecărei case (. . .) Focul nu înceta să strălucească pe altar decît atunci cînd toată familia pierise: vatră stinsă, familie stinsă erau expresii sinonime la antici. (. . .) Într-o anume zi din an, care la romani era 1 martie, fiecare familie trebuia să-și stingă focul sacru și să aprindă pe dată altul. Dar pentru aprinderea noului foc existau rituri pe care trebuia să le respecți cu strictețe. Mai ales trebuia să te ferești a te folosi de o piatră și de o lovi cu un obiect de fier. Singurele procedee permise erau concentrarea razelor solare într-un punct sau frecarea rapidă a două bucăți de lemn, dintr-o anumită specie, pentru ale face să se aprindă. (. . .) Cînd era nefericit, omul se ducea la vatra sacră și îi făcea reproșuri, cînd era fericit îi aducea mulțumiri. (. . .) Focul sacru din vatra casei era Providența familiei. Cultul său era foarte simplu ». Coulanges amintește că și brahmanii întrețin focul în vatră, și ei îl hrănesc cu lemne de anumite esențe. « așa cum grecii și italicii îi oferă vin, hindusul îi varsă acea băutură fermentată pe care el o numește *soma* (. . .) Ori de cîte ori se aduceau jertfe, chiar și atunci cînd ele erau închinate lui Zeus, prima invocare era întotdeauna adresată focului sacru (. . .) Altarul pe care ardea focul a fost personificat: a fost numit *estia*, Vesta, numele a fost același în latină și în greacă, fiind chiar cuvîntul care însemna « altar » în limba comună și primitivă. (. . .) Focul întreținut pe vatră nu este în gîndirea oamenilor focul din natura materială . . . este un foc cast . . . este un fel de ființă morală . . . el are totodată o gîndire, o conștiință (. . .) Mai tîrziu, cînd din acest mit al focului sacru s-a născut marea Vesta . . . ea nu a reprezentat în lume nici fecunditatea, nici puterea, ea a fost ordinea; dar nu ordinea riguroasă, abstractă, matematică, legea imperioasă și fatală *ananghe*, deslușită încă din timpurile cele mai vechi ca domnind peste fenomenele naturii fizice. Ea a fost ordinea morală. (. . .) Putem deci socoti că vatra sacră și casnică n-a fost la început decît un simbol al cultului morților, că sub lespedea vetrei se odihnea un strămoș, că focul sacru era aprins întru cinstirea acestuia. (. . .) Fiecare vatră sacră îi proteja numai pe membrii familiei căreia îi aparținea. (. . .) Toți acești zei — Vatra Sacră, Lari, Mani — erau numiți zeii ascunși sau zeii dinlăuntrul casei. Tot de ținea de această religie era secret, *sacrificia occulta*, spune Cicero; dacă o ceremonie era văzută de un străin, ea era, prin chiar aceasta, tulburată, pîngărită. (. . .) Limba greacă veche avea un cuvînt foarte semnificativ pentru a defini familia; i se spunea *epistion*, cuvînt care înseamnă *ceea ce se află lîngă o vatră sacră*. (. . .) Ideea de domiciliu vine în chip firesc. Familia este legată de vatra sacră și vatra sacră de pămînt; se stabilește o legătură strînsă între pămînt și familie. (. . .) Îngrădirea sacră pe care grecii o numesc *hércos* iar latinii *hectum*, cuprinde locul împrejmuit, destul de întins, în care familia își are casa, turmele și micul cîmp pe care-l cultivă. În mijloc se înalță vatra sacră și protectoare. . . »

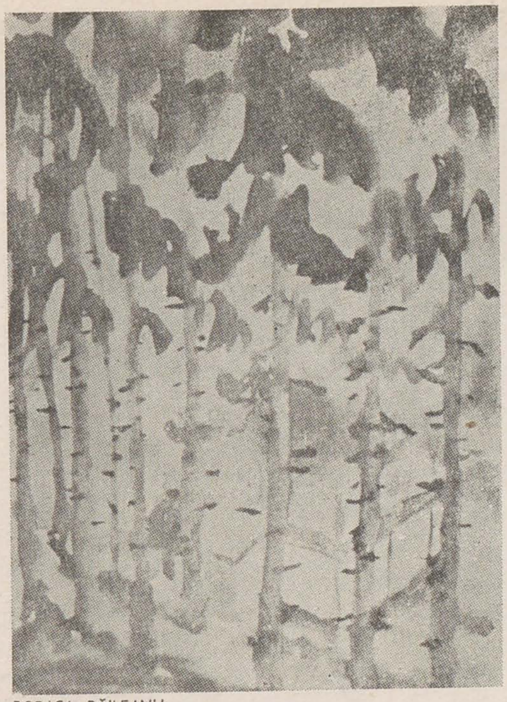
Urmărind narația autorului despre întemeierea Romei se poate constata că artiștii contemporani pot fi invidioși pe calitatea *scenariului* ritual ce cuprinde, mult avant la lettre, și « artele pămîntului », și artă corporală, și acționism. În ziua întemeierii, după ce, prin zborul păsărilor i se indică Palatinul, Romulus aduce un sacrificiu, se purifică împreună cu tovarășii săi sărind fiecare peste un foc de mărăcini. Romulus sapă o mică groapă de formă circulară, în care aruncă un bulgăre de pămînt pe care l-a adus din orașul Alba Longa, apoi fiecare aruncă în groapă o mînă de pămînt adus din ținutul de unde vine. Trebuia, explică autorul, ca fiecare să uzeze de o ficțiune și să aducă cu el un bulgăre, simbol al pămîntului sacru în care îi erau îngropați străbunii și de care erau legați manii lor. Groapa unde fiecare aruncase o mînă de pămînt se numea *mundus*, în vechea limbă religioasă, locul manilor. În acest loc, Romulus a așezat un altar și a aprins focul sacru al cetății, în jurul acestei vetre trebuind să se înalțe orașul. Cu un plug tras de un taur alb și de o vacă albă, cu capul acoperit de un văl, în costum sacerdotal, Romulus cîntă rugăciuni și trasează brazda care marchează incinta. Bulgării ridicați de brăzdarul de aramă sînt aruncați cu grijă în interiorul incintei, ca nici o bucată să nu rămînă de partea « străinului ». Incinta este inviolabilă. Ca să poți intra și ieși din oraș brazda e întreruptă în cîteva locuri, Romulus a ridicat brăzdarul; intervalele se numesc *portae*, porțile orașului; pe brazda sacră sau puțin mai în spate se înalță apoi zidurile.

Trec la « Psihanaliza focului », apărută în 1938 (anul acesta este centenarul nașterii lui Gaston Bachelard). El ilustrează aici un tip de « problemă » asupra căreia nu s-a putut realiza atitudinea obiectivă. Întrebați « ce este focul », unii savanți au dat răspunsuri vagi sau tautologice, care repetă inconștient cele mai vechi și mai himerice teorii filosofice, aceasta fiindcă, spune Bachelard « chestiunea a fost pusă într-o zonă obiectivă impură, unde se amestecă intuițiile personale și experiențele științifice ». O asemenea întrebare aduce spiritele la vatra poetică unde reveriile înlocuiesc gîndirea, unde « poemele ascund teoremele ».

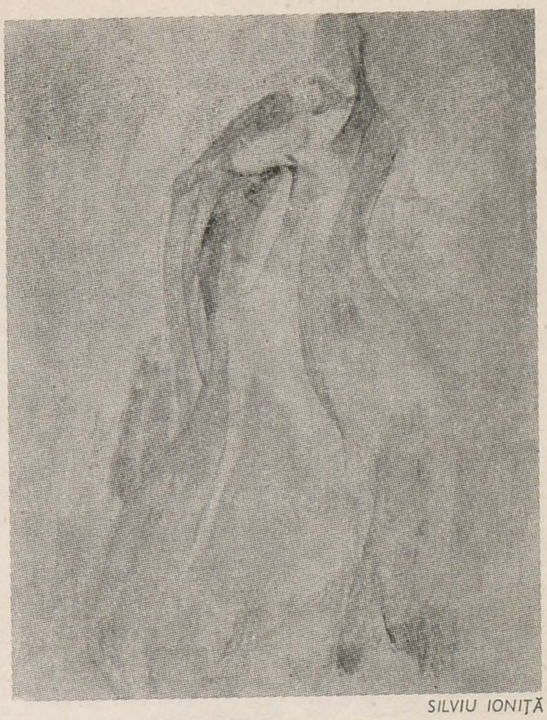
Chiar savantul, cînd își părăsește meseria, consideră Bachelard, se întoarce la *valorizări primitive*.

Chiar dacă pe această cale am intuiția unui vîrf de atac asupra diferitelor soluții ale participanților la expoziție, tot dînd tîrcoale « vetrei » de foarte departe, am intrat în criză de spațiu așa că, deocamdată, amîn.

jurnalul galeriilor



RODICA RĂILEANU



SILVIU IONIŢĂ

magda cârneci

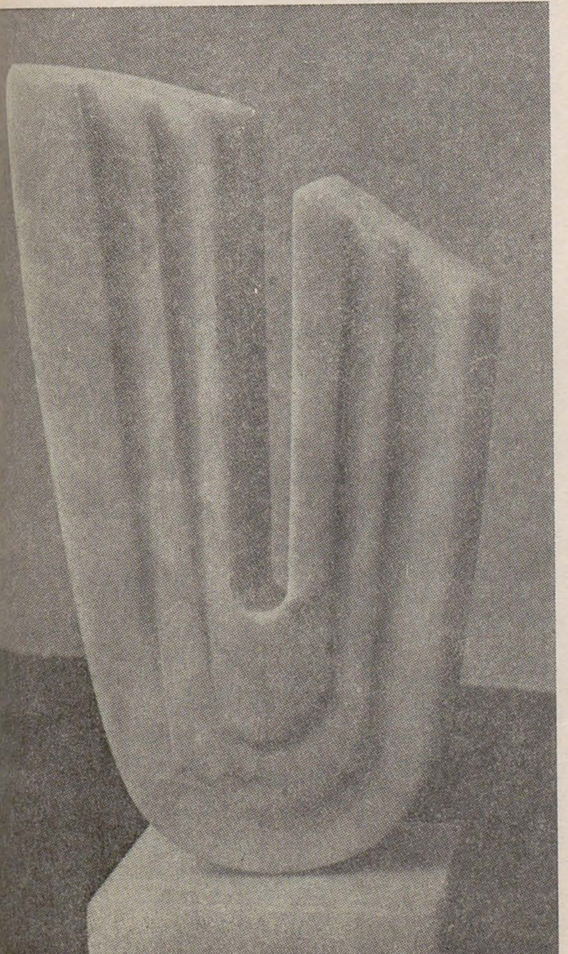
Rodica Răileanu (Eforie)

Predilecţia pentru culorile de apă, evidentă în peisajele, florile şi portretele acestei expoziţii, mărturiseşte aplecarea artistei către spectacolul spontan şi perisabil al fenomenelor. Tehnicile apei presupunînd timpul instantaneu şi precizia senzaţiei, lucrările sînt notaţii fruste, care mizează mai mult pe simţul evident al observaţiei decît pe fulguranţa sintetică care ar reprezenta idealul genului, prevalîndu-se mai degrabă de o anume exactitate recognoscibilă a informaţiei vizuale decît de gestualitatea topită atît de caracteristică tuşei cu apă. Ceea ce acordă o notă oarecum seacă imaginilor păstrate în regimul tradiţionalist al figurativului, fără mari îndrăzneli gestuale sau invenţii cromatice, dar cu o precizie pregnantă a detaliului. Unele peisaje emană acea evanescentă specifică acuarelei şi o anume plăcere a stenografierii vizuale rapide şi corecte, care lasă să se bănuiască o potrivită adecvare între imperativele tehnicii folosite şi intuitivitatea extrovertă şi în acelaşi timp melancolică a artistei.

Silviu Ioniţă (Căminul Artei, parter)

Toate datele unei personalităţi umane de un tip mai rar printre artiştii de azi, se regăsesc în prima expoziţie personală, deschisă abia în plină maturitate, a artistului. Sfiiciune, exigenţă, neîncredere, modestie, cum citim în catalogul semnat de un artist prieten şi cum citim pe faţa şi în vorbele omului, care dau seamă de o probabil excesivă introvertire, dar mărturisesc şi un ideal al artei oarecum «vetust» prin exigenţele auto-impuse, un cult al artei ferit de grabă şi de inovaţie, de ambiţii şi invenţii cu orice preţ, de programe şi propagandă personală. Într-un fel, omul e mai interesant decît arta sa. Intelectual fin, el depune aceleaşi eforturi ideatice şi scrupule profesionale în scenografiile concepute pentru spectacolele de artă ale Conservatorului din Bucureşti, scenografii înjghebate cu materiale simple şi puţine, dar mai toate cel puţin onorabile, delicate şi rafinate ca şi gustul autorului lor pentru muzică, cît şi în lucrările expuse acum pe simeză. Lucrate în tempera, o tehnică potrivită temperamentului artistului, studiile sale de personaje feminine par eboşe spontane, adesea chiar determinate, ale unor stări interioare empatice în raport cu tema şi cu actul pictural, lipsit de afectare, de o sinceritate dezarmantă, aproape naivă. În cheia muzicală a griurilor calde, ele par notaţii timide, catifelate, uşor senzuale, uşor obsesive, atingînd un anume manierism al conturului şi formei molatice, topite — un manierism delicat, uşor desuet, unii ar zice minor, pe măsura unui spirit ce se mai hrăneşte din ideea artei ca o manieră de a trăi (mai frumos, dacă nu mai adînc) existenţa.

MIHAI ALEXANDRU



Mihai Alexandru (Căminul Artei, parter)

Lucrările de mici dimensiuni, pe care le expune acum sculptorul, reiau în diapazon minor teme clasice genului în acest secol, pe care, prin stilizare, le aduc la o condiţie decorativă, de interior. Prin cioplire şi şlefuire, fragmente de roci şi esenţe deosebite — cuarţit, aragonit, alabastru, marmură etc. — dar şi piatra, lemnul, devin portrete, siluete feminine sau forme simbolice ce vehiculează un repertoriu vizual devenit loc comun al plasticii moderne, un fel de vocabular obligatoru al sculpturii de toate calibrele — geneza, spirala, germenul, fructul, mugurul, flacăra, pasărea, semnul, geometria etc. Dar ceea ce iniţial constituia explorare şi descoperire, devine acum reluare pur formală, monotonă, invenţia e preschimbată în stilizare, plasticitatea propriu-zisă devine decorativitate şi ornament, creativitatea se transformă în artizanat. Dacă nu posedă calităţile unor creaţii originale, aceste lucrări mici posedă în schimb din plin calităţile obiectului mic, preţios, decorativ, de interior, ilustrînd eficace categoria estetică a plăcutului ambiental pentru care, de altfel, par a fi fost concepute şi făcute.

Ileana Codreanu (Orizont)

Pictura artistei rămîne şi în această expoziţie, aşa cum ne-a obişnuit de mulţi ani, o descărcare cromatică violentă în faţa motivului natural, reluînd teme caracteristice, delta, lanurile coapte, florile, luminişurile de pădure ori variantele mereu noi ale monumentalei porţi maramureşene. În linia tradiţională a picturii româneşti, mai ales interbelice (artista a fost eleva lui Ressu), lucrările mărturisesc o receptare a naturii prin grilă de sorginte fov-expresionistă, de la care preiau o violenţă neobişnuită a tonurilor şi o cruditate a raporturilor cromatice, ca şi un anume gestualism vizibil al tuşei, dar şi acesta îngroşat, exagerat, într-un fel specific artistei. Chiar şi unele decupaje din natură sînt preluate după celebre lucrări din patrimoniul acestor curente, cărora artista le intensifică efectele dincolo de un anume pictural fluid, de atmosferă, pînă la un decorativism al tuşelor late şi păstoase, al raporturilor complementare pure, ca şi cum ceea ce în natură este fluid, topit, unitar, ar fi descompus de o prismă fără nuanţe şi umbre în culorile spectrului şi în pigmenţii cruzi, pe care numai un ochi foarte îndepărtat le-ar putea din nou combina. Exultantă şi oarecum sălbatică, solară şi oarecum aspră, uneori primitivă, această pictură rămîne totuşi, dincolo de veşmîntul violent, în linia clasică a picturii româneşti tradiţionale.

Daniela Mirea (Institutul de arhitectură «Ion Mincu», Bucureşti)

O plăcută expoziţie de creaţie vestimentară expune Daniela Mirea în spaţiul generos din punct de vedere expoziţional al Institutului de arhitectură. Impresionantă cantitativ, cu o scenografie adecvată, expoziţia propune o serie de veşminte ce prelucrează, interpretează şi recreează elemente, detalii, croieli şi decoraţii specifice costumului japonez şi extrem oriental în general, costum ce se află pare-se în vogă în creaţiile de modă ale orei. Cu mult bun gust şi mult bun simţ, din materiale autohtone şi adecvate vieţii autohtone, lucrările sînt gîndite în compleuri ce cuprind şi accesoriile caracteristice, pentru diverse momente ale zilei şi pentru evenimente, remarcabilă fiind ingeniozitatea pe detaliu şi soluţiile tehnice găsite, ca şi execuţia ireproşabilă, păstrînd un bun echilibru între utilitarismul obligatoriu şi estetismul necesar.

György Albert (Căminul Artei, etaj)

O evidenţă a vocaţiei ieşită din comunul expoziţiilor de rutină se mărturiseşte în această a doua expoziţie bucureşteană a tînărului sculptor băimărean. Atras de timpuriu de sculptura în metal, cum o demonstra expoziţia sa din 1980 de la sala Galateea, György Albert este un virtuos al bronzului, ale cărui virtuţi şi tehnici specifice de prelucrare, redescoperite şi recîştigate pe cont propriu (vezi tehnica cerii pierdute, majoritară în expoziţie) devin la el un limbaj de elecţie, perfect pliat unei substanţiale disponibilităţi stilistice. Dincolo de măiestria artizanală imediat evidentă, diversitatea ideatică susţinută în registre expresive diferite argumentează o vînă creatoare

ILEANA CODREANU

unitară şi puternică. Expoziţia ilustrează categorii distincte de interes şi explorare ale tînărului sculptor. Există lucrări din categoria unui figurativ mitologizant şi simbolic — Centaur, Martir, Clovn, Moartea calului etc. — cu mari fineţi de modelaj, cu o capacitate evocativă substanţială, monumentale pe cît de sintetice în volumele lor de o caldă plasticitate. Există lucrări ce mărturisesc o abstractizare mai avansată, mizînd pe o sinteză mai concentrată a formei şi simbolului purtat, pe o mai mare autonomie a materalului explorat în propria lui plasticitate intrinsecă; dar nici asemenea lucrări — Meteorit, Momentul ideal, Familia, Fertilitate, Pasăre, Oglindă, Labirint, Orhidee etc. — nu renunţă la o pregnanţă a expresiei, intuitivă, sensibilă pe cît de abstractă, ce vine dintr-un adevăr interior al artistului, pus în întregime în joc, ca şi dintr-un adevăr al materiei puse în întregime în formă. Aluzia, simbolul, morala rămîn o emanaţie a experienţei directe cu forma a artistului, într-un regim de autenticitate susţinut de seriozitatea meşteşugului. Alte lucrări, precum un portret de fată bine făcut într-o manieră mai realistă, sau reproducerea în bronz, în manieră pop a unor «obiecte aruncate», vin să completeze disponibilitatea profesională, artizanală, dar şi cea ideatică remarca-

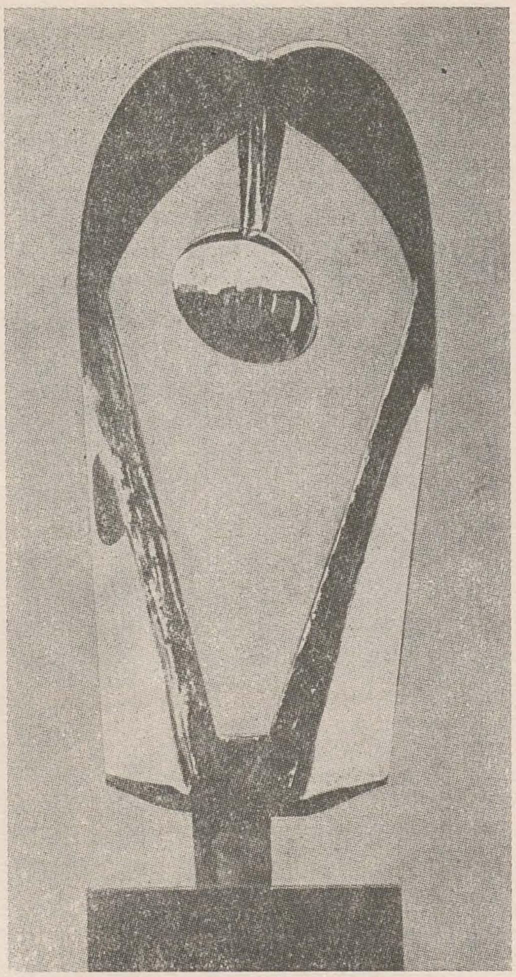
bilă a tînărului artist, de evidentă vocație, căruia nu-i rămîne decît să aleagă sau să dezvolte cîte ceva din ceea ce deja posedă, sau totul.

Nicolae Alexi (Simeza)

Desenul, ca o tehnică privilegiată, prin virtuțile și virtuozitățile condiției sale ideatice și formale, în explorarea și regăsirea de sine, ca și în recuperarea unei continuități a spiritului creator dincolo de epoci — iată poate una dintre formulările posibile pentru miza ridicată a acestei expoziții de ținută. Punînd în joc o recuzită iconografică complexă ce aliază organic rememorări din desene celebre cu obsesive simboluri ale lumii ca spectacol, tînărul artist caută și regăsește, în ambiguitatea dialogului dintre tradiție și propria sa experiență interioară, continuitatea unei condiții umane și artistice, artistul ca depozitar al unui imaginar colectiv, pe care-l preia, prelucrează și transmite, cu care înregistrează, cuprinde și judecă, disecă și sintetizează spectacolul istoric și în același timp atemporal al lumii. Apelul la precedențe vizuale intrate deja în memoria colectivă vine dintr-o din ce în ce mai acut resimțită nevoie a artistului contemporan de a-și întemeia propria mărturie pe o continuitate iar nu pe o ruptură cu tradiția, în argumentarea adevărului propriei lui mărturii, și în regăsirea unui sine al său mai adînc. Seriozitatea omului, virtuozitatea profesionistului țin în cumpănă finețea compozițională cu bogăția metaforelor vizuale, la acel just raport care nu interzice sensul și nu îngreunează lectura prin acea complicație vizuală barocă, interzicînd comunicarea, care-i tentează pe cei mai mulți dintre graficienii contemporani. Excelența tehnicii dăruiește o consistență firească raporturilor semantice derutante, detaliului realist de mare truculență, dă trup și atmosferă unor mitologii spectaculoase și fantaste, fără a fi niciodată lipsite de un anume verosimibil al experienței lor interioare. Recursul la figurativ, la elementul uman prins în tramele unor evanescente legături alegorice cu elementele gestuale, abstracte ale imaginii, rapelul fotografiei de epocă, ancorează sensul imaginii într-o mitologie personală a trecerii și deriziunii, a carnavalescului și spectacularului. Chiar dacă asemenea obsesii și metafore vizuale bîntuie universul mental și plastic al multor graficieni tineri, semn probabil al unei note a vremii, un simptom de sensibilitate colectivă, ele capătă la Nicolae Alexi o acuratețe specifică, o mai mare verosimilitate interioară și o putință de comunicare directă mai acută, subliniind datele unui stil personal și propunîndu-l pe artist printre cei mai dotați desenatori tineri de azi.

« Game » — expoziție colectivă (Muzeul Storck)

Sub acest titlu, tînărul critic de artă Aurelia Mocanu reunește în spațiul pitoresc al muzeului Storck, 12 tineri artiști, graficieni, ceramiști și tapiseriști, invitați să participe la o mică lume vremelnică a artei, în interiorul unui spațiu estetic echivalent cu un spațiu ludic, al destinderii, jocului, improvizației, încercării. Prin lucrările de mici dimensiuni, miniaturi textile sau ceramice, sculptură mică sau grafică de mici proporții, expoziția instituie o ambianță de atelier dar și de scenografie spectaculară, urmărind să provoace asociații multiple între diversele limbaje plastice, între tehnici și materiale, între seriosul obiectului de artă și gratuitul obiectului ambiental, între privizoriu și definitiv, între major și minor. Guașele sobre și miniatura textilă a Adrianei Păunescu, steagurile textile și fluturii de mătase și ață ai Vioricăi Slădescu, miniaturile textile rafinate și căutat desuete ale Roxanei Trestioreanu, cele patru laviuri evocînd o memorie a locului muzeului Storck ale lui Ion Atanasiu, miniaturile de sfoară ale Sandei Buțiu, grupajul de vase de sticlă cu ornamente metalice ale Elenei Ion, obiectele textile spațiale ale Olgăi Birman, ghemele rafinate din ceramică ale Rodicăi Leucă, studiul în creion, ca și afișul expoziției semnat


GYORGY ALBERT

de Petre Moșoeanu, sculpturile mici zoomorfe în marmură ale lui Costel Iacob, « Urma » lui Sergiu Chelu oscilînd între obiect textil spațial și sculptură, sau « peștele arheologic » din relieful în ghips al lui Zoe Toacă — toate împreună și fiecare separat se potențează reciproc și întrețes un dialog al mitologiilor subiective și al unui estetism tutelar, generalizat, care șterge diferențele între genuri, între funcțiuni și semnificații, dar instaurează în schimb lumea suficientă sieși a « jocului secund ».

Litografia (Orizont — sala Atelier 35)

Inaugurînd o inițiativă de durată a cenaclului Atelier 35 din București ce intenționează să organizeze cîteva expoziții ale diverselor tehnici artistice (grafice cu predilecție, dar nu numai) așa cum sînt ele utilizate de tînăra generație, această secțiune printre plasticienii care practică cu succes litografia urmărește și ea, ca și întreaga serie, un scop pe de o parte didactic, expozitiv, iar pe de altă parte un scop reprezentativ, simptomatic. Prima intenție, cea didactică, e de data aceasta mai puțin subliniată în expunere, cele cîteva pietre litografice expuse și cele cîteva lucrări din faze intermediare, de probă, pe care unii artiști le expun alături de piesele finisate nefiind suficient de clare și de concludente aupra desfășurării tehnicii litografice, pentru un spectator neavizat, pe cît ar fi fost dorit. În schimb latura simptomatică, de eșantion reprezentativ printre tinerii litografi, reușește să surprindă în lucările celor 13 artiști expozanți, specificul limbajului grafic al acestei tehnici oarecum mai clasice, practicată în expoziție nu numai de graficieni ci și de artiști afirmați în alte genuri artistice: Ion Drăghici, Ana Golici, Teodor Hrib, Manuela Ioanid, Mirela Isăilă, Ion Isăilă, Romeo Liberis, Wanda Maiorescu, Petru Rusu, Marilena Preda-Sânc, Traian Stănescu, Dodi Teodorescu-Romanați. Dacă unealta este o prelungire a mîinii, atunci tehnica este prelungirea unei anumite funcții, a unei anumite calități a mîinii, definește și utilizează o anume senzație a tactilului, prin care e cuprinsă, resimțită și înțeleasă o anume porțiune din real, un anume canal senzorial către realitate. Litografia, ca tehnică artistică, dincolo de înlesnirile de reproductibilitate pe care le aduce, explorează și ea o anume senzualitate a tactilului și grafiei, o anume zonă a psihicului, mai puțin analitică dar mai intuitiv-organic, mai puțin disectoare cît unitivă, cultivînd nuanța, feminitatea și căldura, congruența sintetică a ductului și, corolar, o anume zonă a imaginarului, poate. Tinerii expozanți exploatează specificul tehnicii, dar adesea îi depășesc granițele înspre analitismul desenului, sau precizia gravurii în metal, înspre finețea coloristică a laviurilor sau exactitatea mecanică a tehnicilor de reproducere în masă contemporane. Emblematice pentru autorii lor, cele 2,3 sau 4 lucrări expuse de către fiecare artist, sînt de asemenea emblematice pentru o stare a graficii în general ce cultivă confuzia și conglomeratul tehnicilor și genurilor grafice, experimentul și invenția tehnică, diversitatea tematică în interiorul acelorași procedee, deși iată, se poate observa în expoziție și un anume repertoriu iconografic comun. Tendința de a apropia calitățile litografiei de cele specifice desenului, alăturată tendinței artiștilor din cele mai diferite specialități de a face și grafică, mărturisește poate o benefică apropiere, re-apropiere a spiritului creator de sursele elementare ale imaginii, de exigențele și înlesnirile pe care sensul inițial al desenului, de proiect mental și prindere în formă, de analiză și sinteză a formei, le poate readuce, cu folos, în actualitatea cercetării vizuale oarecum haotice, dezorientate, a tinerilor plasticieni.

gheorghe vida

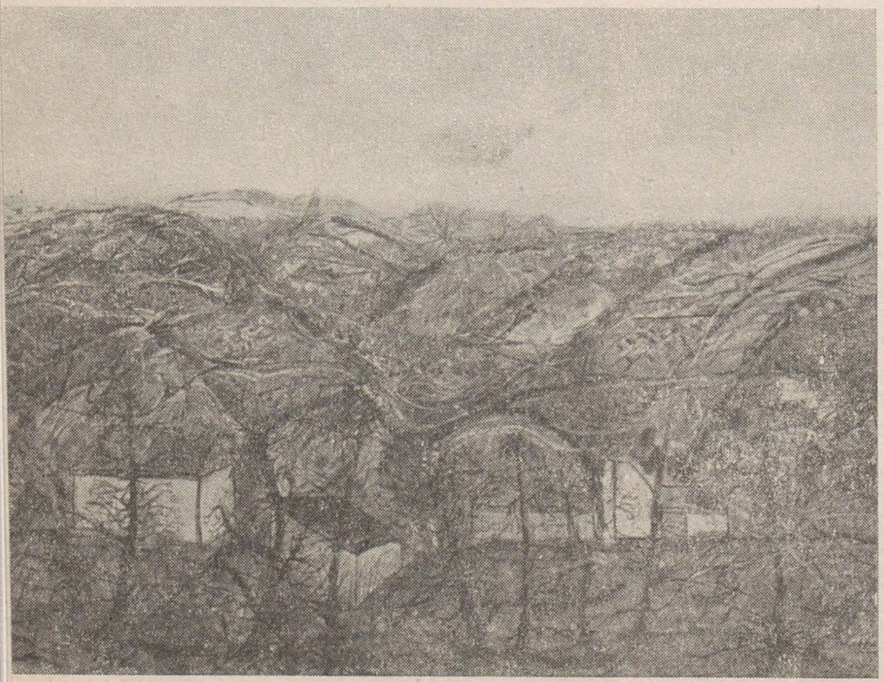
constantin marinescu (galeria galateea)

Iată o expoziție mărturie a unei îndelungi și răbdătoare inițieri, cu etape care ne sînt relevate de o viziune care parcurge coerent, cu o anumită lentoare multiplele ipostaze ale picturalului, de la transcrierea sensibilă a peisajului, perceput mai degrabă ascetic, dar remarbabil prin gradația tonală ca și regia tensionării cromatice, ajungîndu-se pe nesimțite odată cu amplificarea unor ritmuri și pulsații latente la o adevărată expresie vitalistă atotcuprinzătoare orgiastică aproape, dintr-un ciclu semnificativ pentru preocupările actuale ale artistului piteștean, oricum o globalizare a unei (bănuim) vaste experiențe în studiul și interpretarea artistică a naturii.

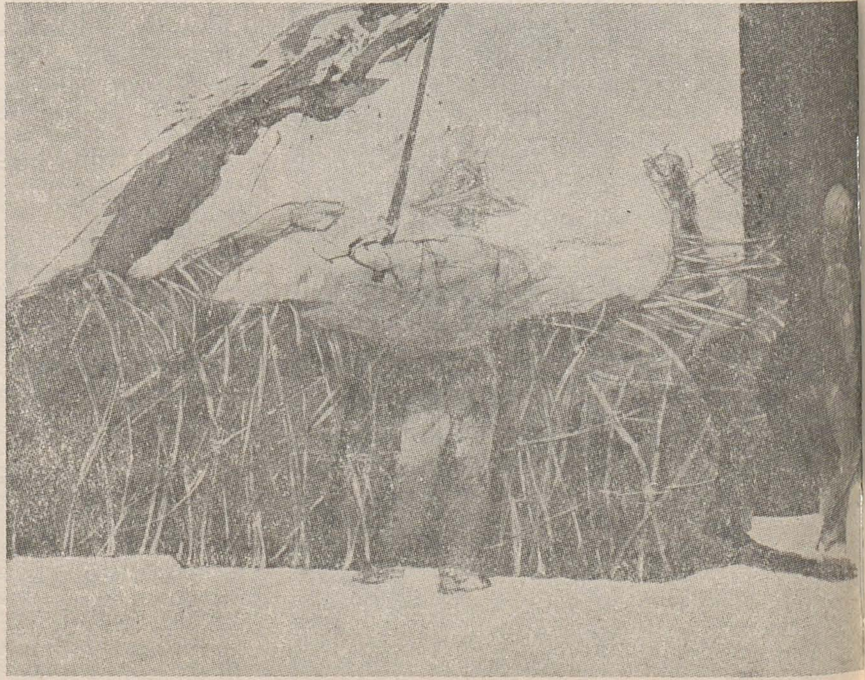
Un set de scheme, coduri, rețele vizuale extrase dintr-o realitate observată în același timp cu lupa dar și telescopat sînt *reorganicizate*, umplute de viață independentă la interferența dintre regnuri, forme de relief și vibrații. Coexistă în aceste structuri conturul ferm, cu tușele, grafismele, alternate cu fragmente iluzioniste, totul unificat și dominat de . . . « logica ochiului » de care vorbea Cezanne.

Sigur, la rigoare o serie de corespondențe pot fi stabilite cu experiențe similare din opera unor importanți artiști români contemporani, dar asemenea operații credem că ar umbri, pe nedrept, originalitatea și autenticitatea demersului sincer și pasionat al lui Constantin Marinescu, aflat acum într-un moment de deplină și fermă cristalizare.

CONSTANTIN MARINESCU



NICOLAE ALEXI



o carte despre antichitatea tîrzie

andrei cornea

În ultimele săptămîni, cititorul român a descoperit în librării cu interes — sîntem convinşi — o carte intitulată « Estetica antichităţii tîrzii » de V. V. Bîcikov, carte prefaţată cu multă căldură de către Ion Ianoşi. Interesul despre care vorbeam, e firesc, deoarece perioada în cauză, prea puţin exact plasată pe harta culturii noastre generale, ne apare de obicei în culori incerte, imprecis conturată. Aşa se face că ceea ce totuşi se ştie despre epocă, este suficient pentru a stîrni curiozitatea, iar ceea ce nu se ştie — pentru a nu o lăsa să se istovească prea repede. Promisiunea pe care titlul, aşadar, o face, e mare ; iar cartea lui V. V. Bîcikov nu numai că o împlineşte, dar o şi întrece : ea deschide perspective numeroase, ne hrăneşte cu o informaţie abundentă şi precisă, făcîndu-ne totuşi, pînă la urmă, să ştim în legătură cu problematica avută în vedere nu numai mai multe, ci şi, considerabil, mai mult. Dar care este, în esenţă, această problematică? Autorul se străduieşte să degajeze liniile unei estetici « implicite », studiind concepţiile filosofice, religioase, etice, literare etc. ale unui grup precis şi bine conturat de personalităţi. Este vorba despre aşa numiţii « apologeţi » creştini (apărătorii ai noii credinţe dinaintea detractorilor ei) din secolele II—III. Autorul socoteşte că în ideile acestor gînditori se poate observa, cel mai bine, reorientarea întregii culturi antice, apariţia germenilor Evului Mediu. De aceea, alături de o filosofie sau de o etică radical diferite faţă de cele care aveau curs în cultura « oficială », « clasică » greco latină, apologeţii aduc cu sine şi o nouă concepţie despre frumos şi despre valoarea artei şi a literaturii, concepţie aflată de asemenea, într-un dezacord vădit faţă de cea care avea pînă atunci curs. Reproducînd, foarte sumar, concluziile lui Bîcikov, putem spune că estetica « implicită » a apologeţilor este o estetică « negativă », şi cu puternice accente eticiste : opunîndu-se retoricii, literaturii clasice, artei şi stilului de viaţă al societăţii păgîne, ea preţuieşte, în cel mai înalt grad, simplitatea şi umilinţa stilistică. Se valorizează astfel un fel de asceză a limbajului, se contrapune frumosul natural — creaţia divină — frumosului artistic, se pledează pentru eliminarea artificiilor retorice şi a artificialului însuşi, sînt elogiate virtuţile « faptei », ale autenticităţii acesteia, contrapuse presupuselor « vicii » ale « teoriei » şi filosofiei. Trebuie imediat arătat că autorul este foarte convingător. Cunoaşterea profundă a patristicii, apelul direct şi proaspăt la surse, unite cu o putere remarcabilă de sinteză dar şi cu o fină forţă analitică, la care se mai adaugă claritatea unui stil degajat şi comunicativ, conferă acestei lucrări multă putere de persuasiune. Dar, decît să multiplicăm asemenea calificative, pe care, de altfel, lucrarea de faţă le merită pe deplin, socotim mai nimerit să luăm în discuţie, fără pretenţia de a aprofunda lucrurile, cîteva din problemele pe care această carte le suscită. Mai întîi trebuie spus că titlul cărţii ni se pare puţin derutant. Căci în realitate, este vorba mai puţin despre estetica antichităţii tîrzii ca atare, cît despre estetica secolelor II—III. Mai mult, autorul îşi îndreaptă atenţia cu precădere asupra autorilor eclesiastici din acest timp. Consecinţa este o limitare a perspectivei, de loc supărătoare în sine, dar se naşte astfel tentaţia unor extrapolări ce pot influenţa tabloul de ansamblu. Apare astfel impresia că noua estetică şi noul « stil de viaţă şi gîndire » ar fi promovate, în principal şi în modul cel mai coerent şi consecvent, de către reprezentanţii creştinismului militant. Or, (aşa cum chiar autorul o recunoaşte) temele cele mai importante ale acestei estetici se regăsesc propagate cu o forţă cel puţin egală, la numeroşi filosofi păgîni. Atunci, oricît de importanţi pentru o estetică « implicită » a antichităţii tîrzii ar fi Clement din Alexandria, Minucius Felix sau Lactanţiu, ne vine greu să credem că rolul lor, în această privinţă, îl poate egala pe cel al lui Plotin. Aceasta, pentru a nu mai vorbi despre un Numenios din Apameia (sec. II), socotit de unii veritabilul « părinte » al neoplatonismului şi pe care, nota bene, Clement îl citează copios pentru a-şi justifica ideile. Bîcikov consideră (şi probabil că are dreptate) că în secolele II—III predomină, în concepţiile apologeţilor, opoziţia relativ radicală faţă de filosofie. În aceste condiţii, a explicat punctele comune presupunînd influenţe directe importante, nu pare a fi foarte potrivit. E probabilă, mai de grabă, o tendinţă culturală comună proprie atît filosofiei antice tîrzii, cît şi apologeticii. Şi totuşi, dintr-o perspectivă culturologică am putea socoti că opţiunea pentru creştinism reprezenta, în acel moment, echivalentul unei « convertiri la filosofie », cum spunea H. I. Marrou, fapt ce diminuează importanţa apologeţilor ca reprezentanţi *principali* ai « esteticii antichităţii tîrzii ».

Dar viziunea puţin cam particularistă pe care Bîcikov o are asupra antichităţii tîrzii (viziune « patristică », am putea spune), are şi o altă consecinţă : autorul, în acord de altfel cu numeroşi alţi exegeţi, vede, ca o trăsătură principală a situaţiei culturale proprii antichităţii tîrzii, conflictul dintre o cultură « nouă », « proaspătă », « tînără », reprezentată, în special, de către ideologia creştină, şi o cultură « bătrînă », « decadentă », « formalistă », golită de sevă şi sens — cultura clasică. Se proiectează astfel asupra antichităţii tîrzii o stare de lucruri caracteristică, să zicem, conflictului dintre romantism şi clasicism din Europa modernă. Părerea noastră este că această proiecţie nu este recomandabilă şi că, în general, extrapolarea conceptului modern de « criză culturală » asupra fenomenelor antichităţii tîrzii trebuie supusă cauţiunii. Căci, mai întîi, clasicismul antic, prezent, mai ales în cultura retorică a acestei perioade, nu este de loc, în secolele II—III şi nici mai tîrziu, o formă « muribundă ». El are, dimpotrivă, o vigoare deosebită şi îşi face simţită prezenţa pretutindeni. O imensă parte a literaturii bizantine, spre exemplu, va aparţine acestui « clasicism retoric » şi ar fi, în consecinţă, cu totul nepotrivit să pregătim, din secolul III, înmormîntarea unui stil ce va mai trăi cel puţin încă 1000 de ani.

De ce atunci ni s-ar părea mai caracteristic, mai semnificativ pentru epoca antichităţii tîrzii, stilul « denudat » şi « umil » al creştinismului, dar şi al filosofiei, decît cel « artificial », ornat pînă la exces, clasicizant, al literaturii de inspiraţie retorică? Doar pentru că gustul modern vede mai mult conţinut în primul, decît în cel de-al doilea şi fiindcă acesta din urmă este legat de păgînismul care va dispare, relativ curînd, de pe scena istoriei? Dar gustul modern nu poate servi drept criteriu : chiar dacă operele retorice ale antichităţii tîrzii ne par plicticoase şi stupide, o necesară prudenţă ar trebui să ne determine să acordăm mai mult credit unui curent atît de longeviv şi de important istoriceşte ; probabil că semnificaţia sa autentică ne scapă şi de aceea, sîntem tentaţi să-l vedem lipsit de semnificaţie. Pe de altă parte, dacă păgînismul dispare în secolele IV—V ca religie constituită, el supravieţuieşte în cultul sfinţilor, al relicvelor, al icoanelor poate, în gustul pentru ceremonie şi fast din liturghiile orientale. Cu alte cuvinte, viziunea culturală şi « estetică » păgînă se continuă în creştinismul oficial şi aulic, aşa cum viziunea contestatară, « negativă » a apologeţilor se continuă în rigorismul şi ascetismul monastic. Ceea ce interesează în constituirea unei imagini culturale globale asupra unei epoci este nu numai ideologia oficială şi formalizată, ci, chiar în mai mare măsură, gustul public, ideologia « latentă ». Ori, sub acest aspect, păgînismul continuă, încă multă vreme, să-şi adjudece un sector important al conştiinţei publice.

Iată motivele pentru care ni se pare că opoziţia culturologică fundamentală a epocii antichităţii tîrzii, ca şi a celei imediat următoare, nu este cea dintre păgînism şi creştinism, sau cea dintre un raţionalism decadent şi un iraţionalism în ascensiune, ci cea dintre o cultură a retoricii şi una a « filosofiei », ambele constituite, în fapt, în jurul unor nuclee iraţionale. Iar dacă în secolele II—III, creştinismul îmbracă « haina » filosofiei, ceva mai tîrziu îl vom regăsi scindat într-un « creştinism retoric » şi un « creştinism filosofic ». În sfîrşit, nu este vorba, cum vedem, despre un conflict angajat între o cultură « nouă » şi una « veche », ci asistăm la concurenţa şi înfruntarea a două « stiluri » înzestrate cu o egală vitalitate, ce-şi divid întregul cîmp cultural, constituind un sistem de valori « maniheist », opuse două cîte două, şi care permit tuturor divergenţelor variate şi confuze dintre grupuri şi clase să se exprime şi să se exteriorizeze clar şi tranşant.

Aceste observaţii nu vor să indice decît că estetica şi cultura antichităţii tîrzii ar putea fi văzute şi dintr-o perspectivă diferită decît cea utilizată de Bîcikov. Ele nu vor cu nimic să ştirbească din valoarea deosebită a acestei cărţi bogate şi interesante pe care o fericită iniţiativă a editurii « Meridiane » ne-a oferit-o într-o tălmăcire românească.

---

andrei cornea: mentalităţi culturale şi forme artistice în epoca romano-bizantină, (300—800)

barbu cioculescu

Titlul prudent, în care a fost evitată plina articulare (Mentalităţile. . . Formele. . .) avertizează că autorul îşi rezervă aria de investigaţii, că a optat pentru acel gen particular de sinteze care i-a caracterizat şi

precedentele volume — un motiv mai mult de a deschide cu nerăbdare cartea, o premieră în istoriografia noastră. De unde o anumită dezamăgire, minoră, e drept, la parcurgerea primului capitol *(Dreptul la eseu)*, pledoarie pro domo, act de pur narcisism, dacă nu de exorcism, prezumabil la un spirit neliniștit, în căutare de adversități și obstacole. Nici modesta incursiune în domeniul matematicii mulțimilor, în cel de al doilea capitol *(Două funcții ale culturii)* nu ni s-a părut indispensabilă, efortul filologului de a depăși prima lecție din manual fiind altfel totdeauna lăudabil și spunînd multe despre complexul pe care-l presupune orice opțiune.

Trecerea de la o cultură cu funcție individualizantă, la una caracteristic cristalizatoare (cititorul gustă rafinamentul eufemismului) constituie tema acestei a doua introduceri, importantă întrucît definește instrumentele cercetării, produce terminologia, indică modalitățile transmise între artă, filosofie și viața socială, într-o lucrare ce se situează pe terenul tuturor complexităților. În ce fel face cristalizarea din stil un scop conștient al creației culturale, cum devine cristalizarea o « cratofanie », ce înseamnă o cultură « cristalină », prin ce violentare a firii se suprapune cultura cristalizată naturii, înlăturînd-o, cum apare o cultură a grupurilor, de ce se vor manifesta acestea cultic, ipostaziindu-se în « lume » etc. etc. — nu vom redefini aici, pe urmele eseistului, mai întîi pentru că am deforma, prin reducție, termenii unei demonstrații în esență densă, ușor de mutilat printr-un tratament « puzzle » — termen ce apare cu tîlcul său moral în lucrare. Vom reține, oricum, noțiunea revenitoare de « cristalizare », cu puțină trimitere la Sthendal, poate cu ceva mai multă, însă ocazional, la Elias Canetti din « Mase și putere », miezul dinamic al văluririi istoriei, în viziunea lui Andrei Cornea. Antinomist, atlet al arhivei probante și maestru al nuanței, istoricul demontează și aici, precum în celelalte cărți ale sale, acel punct de vedere comun prin răspîndire, onorabil prin longevitate, care pare chintesența bunului simț — și nu este, propunînd o nouă modalitate de privire, de înțelegere. Folosim termenul de privire la propriu și la figurat.

În *Mentalități culturale și forme artistice*... procesul este mai larg, dînd prioritate generalului, cum era și cazul. Intenția autorială a fost de a degaja o imagine coerentă și globală, proprie civilizației dezvoltate în jumătatea de mileniu aleasă, prin mijloace analitice apte să-l scutească pe cercetător de catenele cronologiei sau ale unei periodizări stricte. Trebuie menționat însă că, totuși, cronologia nu e trădată — așa cum, în proza modernă, alternarea timpilor asigură o mai palpabilă prezență a Timpului. Desigur, iarăși, poate să pară derizoriu efortul de a trasa o imagine coerentă a unei atît de lungi perioade, pe un atît de întins teritoriu. Poate să pară, dar, paradoxal, tocmai obstacolul acesta a fost depășit cu mai multă naturalețe de istoricul de artă, prin calea de atac a stilurilor, ca tot atîtea perioade.

Rostul excursului propus, o cale, repetăm, de cinci secole, a fost recunoașterea propriei noastre identități în ființa altei civilizații, idee care nu pune semnul egalității, dar nici nu minimalizează premizele. Prețuim riscul de a stabili analogii, artere comunicante între două foarte îndepărtate între ele epoci, dintre care cea actuală ne cunoaște bine, ca subiecți ai ei, în timp ce prima ne ignora pînă acum, într-o imagine coerentă și globală. Nucleul acestei imagini, cît privește societatea veacurilor III—VIII este că ea și-a precizat identitatea prin reacție la structurile și valorile epocii clasice (de pînă la Marcus Aurelius), mînată de imperioase motivații spirituale și materiale. Prin ce amarnică lucrare a timpului și datorită cărui viciu de esență și-a pierdut cultura clasică forța de acțiune, iar societatea lealitatea față de instituții, îngăduind proliferarea, obscură multă vreme, a mentalității de grup, a grupurilor cultice, deținătoare de adevăr și mîntuire și viind prin liantul afectului, istoricul ne luminează anume prin mijlocirea noțiunii de cristalizare, căruia i-a și dedicat un întreg capitol. Foarte mulți alți termeni au necesitat tot așa redefiniri, multe raportări (« elen » — păgîn de exemplu), în neutralizarea acelor formule leneșe ce generează, în clipa stingerii lor, perechi de urmași, încît pînă la schițarea contururilor unei lumi « unde orizontul existențial al grupului îl întunecă, în mod vădit, pe cel al individului », cititorul a și parcurs, cu folos însă, o treime a cărții. Cu rece umor, Andrei Cornea anunță, astfel, la punctul 0 al capitolului IV *(Societate și cultură)* că a sosit vremea să se intre, în sfîrșit, de-a dreptul, în substanța subiectului: procesul de cristalizare și *ecclesiocrația*. Dar în capitolul ce succede *(Limbaj și stil)*, la același punct introductiv (din limbajul informațional), sîntem avertizați că tocmai putem începe... o a doua rotire în jurul problemei cristalizării — în cîmpul fenomenelor de limbaj. În fapt, capitolul respectiv conține miezul lucrării (unificarea grupului prin limbaj) și ne vom edifica, aici, asupra legăturii dintre două entități noționale, *sacrul* și *cultura* « *puzzle* » (termen din limbajul jocurilor de copii?) spre a înțelege mai limpede în ce măsură aduce omul ecclesiei cu o albină lucrătoare, de ce anume opțiunea pentru cristalizare reprezintă pentru o societate dată refuzul asumării riscurilor ce rezultă din condiția omului singur *(Cristalizarea ca proces spiritual)*. Să ne permitem, dar, luxul unui citat mai lung, edificator în zona unor mutații sensibile: « Regăsim, așadar, de la « corpus Platonicum » la « corpus Academicum », desfășurîndu-se, în mai multe etape, procesul de cristalizare: el constă în aplicarea tot mai insistentă a unor articulări nete, « mecaniciste », în practicarea unor diviziuni severe, în eliminarea stărilor difuze, subtile, ambivalente, în substituirea sinteticului prin analitic și a relativului prin absolut ». Problema atinsă aici, a reinterpretării unei opere a trecutului, într-o altă perioadă a trecutului, e cu atît mai insinuantă cînd ne gîndim la pasiunea cu care epoca noastră însăși practică reinterpretarea operelor trecutului, cu simțul intim că se află, în fine, în pragul unor clarificări superioare, după mai mult sau mai puțin naivele exegeze din trecut. (De altfel, și sinteza lui Andrei Cornea se structurează polemic față de alte precedente monumente ale sintezei, în temă). Abisul dintre pericopă și perifrază, într-o « redobîndire » a textului platonic este extrem de expresiv — ceva mai departe eseistul observă că « un sistem inefabil nu se pretează propagării informaționale », punîndu-ne în temă și în ce mod s-a procedat întru depășirea impasului, respectiv tratamentul aristotelizant al textului platonic. De sporirea maniabilității unor forme inefabile (nu rezumăm, însă nici nu ne îndepărtăm de termenii eseului!) ține și referirea la arte a studiului, cu bogată exemplificare. Imaginea, comentar al textului sau rezumat, oricum o modalitate de lectură, în scopul lărgirii manipulării, ar indica, în epoca stabilită, o situație răsturnată față de aceea a zilelor noastre, cînd utilizăm cuvîntul pentru a legitima imaginea. Contaminarea unor teme iconice în imagini ce prezintă astăzi dificultăți de interpretare este convingător exemplificată, un întreg proces spiritual este recompus prin aplicarea, la erudiție, a datelor psihologiei, aici tendința de a reduce binar situațiile. Chiar semnificațiile unor inconsecvențe ale artei bizantine își au tîlcul lor — vezi raportul natură-carte-oglindă-discurs! Devenită text, imaginea împărtășește implicațiile cuvîntului — și rigiditățiile sale: un echivalent al aristotelismului specific comentariului neoplatonic la nivelul imaginii. De unde noi posibilități interpretative, venind să înlăture o viziune de un anumit schematism al artei bizantine, cu viață lungă la privitorul « de grup ».

Din care motive, tot astfel, elimină progresiv, începînd din secolele III—IV, sculptura modelajul rafinat, iar pictura anumite procedee cîștigate, cum evoluează conceptul de pregnanță, ce soluții a înfățișat arta ecclesiocrației — iată aplicații în miezul temei, copios servite, pe fundalul unei meditații asupra condiției umane — asupra puterii, inevitabil. Cartea se încheie cu o undă romantică, actualizînd, atacînd adică, iconolatria, o nouă idolatrie « o distorsiune a gîndului, o perdea de ceață, o mare a iluziilor ». Iar dacă « puterea cristalizării » — pentru o dată ghilimelele ne aparțin — nu este de tip fizic, din pilda conflictului iconoclast în Bizanț, pricepem cum duce, totuși, direct la violență și intoleranță. De unde cuvîntul final al autorului, pe care, ca un îndemn la lectură, îl vom tăinui aici. Lumea de « idola », în care mîntuirea e numai un exil al adevărului, limanul unde se reverează artificialul (făcutul radiind puterea) instaurează, ca pe legi ale eternității, niște regulamente interioare. Cultura devine un program de raliere, filosoful se preface în taumaturg (dispatcher de emanații parapsihologice, în termenii autorului), artistul în meseriaș, cetățeanul în ectoplasma bunului adept. Fapta va fi slăvită și opusă deliberării, dubiului, opțiunii, ceea ce nu contravine deloc fugii spre abstract a ecclesiocrației. Peisajul se transformă în emblemă, diverse combinatorii înlănțuie cugetarea ingenuă, modelele se impun afectiv și deci tiranic — și toate acestea pentru că, improprie repetiției, istoria rotește globular, într-un soi de ritmică solară, favorabilă Antinomiei.

Între Scylla și Charybda disciplinelor Andrei Cornea a realizat o impresionantă sinteză care, neconținînd nimic din ceea ce cu energie ne-a avertizat că nu conține și eliminînd jocul subtextual, ne înzestrează cu un nou instrument, adevărat cît orice obelisc filosofic, slujit de o autentică erudiție și mai cu seamă sau cel puțin în optica noastră, util fiecărui efort major de clarificare a conștiinței. Între tentația de a expune și vocația de a diferi, la rîndul său, recenzentul înregistrează o concesie, pentru care, însă, nu revendică nici un drept.

Editura Meridiane (curente și sinteze), (41) București, 1984

prezențe românești

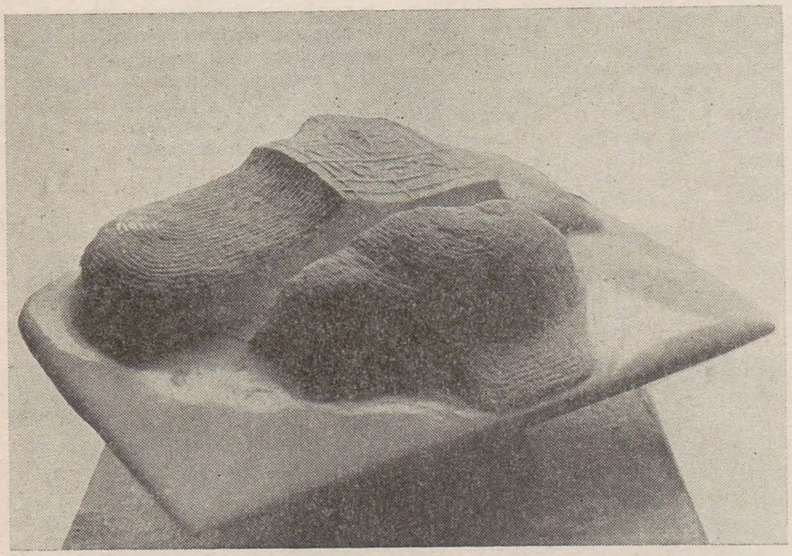
a VI-a bienală internațională «dantesca» ravena

Prezența de prestigiu a unui grup de sculptori români la cunoscutul concurs închinat operei lui Dante Aligueri și personalității acestuia este un fapt de cultură, mai ales în contextul participării unui număr mare de artiști din lumea întreagă (400 la număr din mai toate continentele). An de an cota și importanța bienalei internaționale « Dantesca » a crescut și o dată cu ele și implicarea artiștilor în jurul acestui pivot care este marele umanist și genialul om de litere Dante Aligueri. Interiorizarea unor drumuri și sensuri culturale ce străbat de atîta timp umanitatea a devenit o disciplină la noua generație de artiști. Este acea « cauză mentală » care conduce spre meditație asupra ceea ce ai de făcut cînd te așezi la lucrul cel de toate zilele în intimitatea atelierului. Pentru mulți această disciplină a devenit o respirație normală, un combustibil spiritual. De operei marelui cărturar, în profunzimea sensurilor și semnificațiilor acesteia.

Tema acestei ediții: « Divina Comedie — Paradisul ».

Un verset din « Paradisul » trebuia incizat pe soclul lucrării, sculptura trebuind să reflecte sîmburele de adevăr într-o versiune inedită, plină de sensuri.

Organizat de « Centro Dantesco » sub patronarea președintelui republicii concursul a beneficiat de participarea onorifică a unor nume remarcabile ale artei plastice mondiale Henry Moore, Salvador Dali, Arturo Martini, Giacomo Manzu, Fritz Wotruba, Marino Marini, Arnaldo Pomodoro și alții. Amploarea și calitatea celei de-a VI-a ediții a acestei bienale face cu atît mai valoroasă reușita cîtorva participanți români: Dan Fräticiu cu premiul III pentru o lucrare figurativă în basorelief; Gabriel



aceea cred că acestui pluton de artiști români: Grigore Minea, Horea Flămându, Ion Iancuț, Kocsis Elöd, Bela Crișan, Gabriel Popian, Alexandru Călinescu Arghira, Aurelian Contraș, Marina Andrej, Czitron Bela, Rudolf Bone, Marian Zidaru, Dan Frăticiu, Elena Hariga, Alexandru Bujor, Nicolae Kruch, Jecza Petru, Manuela Siclodi, Gheorghe Vartic, Viorel Pranițchi — nu i-a fost greu să se orienteze în interiorul Popian căruia i s-a decernat medalia de aur a prefectului de Ravena pentru un bronz în rondeobsse, lucrare abstractă cu infuzii și trimiteri la structura umană, făcîndu-se simțite traiecte de amprente digitale și structuri cabale, scriituri, semne, simbol al unor traiecte mental-culturale; Horia Flămând cu o mențiune pentru un relief figurativ în bronz, un portret de un lirism sensibil, cu valențe simbolice.

meridiane

La începutul acestei veri (*Artforum*, 1984), două expoziții i-au surprins pe criticii new-yorkezi: *Jasper Johns* la Galeria Leo Castelli și *Isamu Noguchi* la Galeria Max Protetch. Cei doi artiști de reputație mondială au expus lucrări insolite prin radicalizarea manierei (Johns) și respectiv prin ironia ludic-culturală (Noguchi), toate realizate în 1982—1983. Mai greu lizibile decît anterioarele, colajele lui Jasper Johns pun la grea încercare improvizația asociativă a criticilor și fervoarea lor simbologică. Fragmentarea extremă, discontinuitatea referințelor, luxuriantța citatelor din artă și din afara ei fac ca, dincolo de repetarea calificativului « paranoic », textele să insiste asupra încărcăturii de morbid și dement din actuala expoziție. La antipod, Noguchi a abandonat masivitatea pentru a expune piese-comentariu sau omagiu la tehnicile de pliere japoneză (origami), la opera unor artiști ca Giacometti, Magritte, Gabo etc. Finețea acestor obiecte suple de tablă și oțel galvanizat, discursul limpede și spiritual asupra compoziției planurilor au făcut o foarte bună impresie specialiștilor.

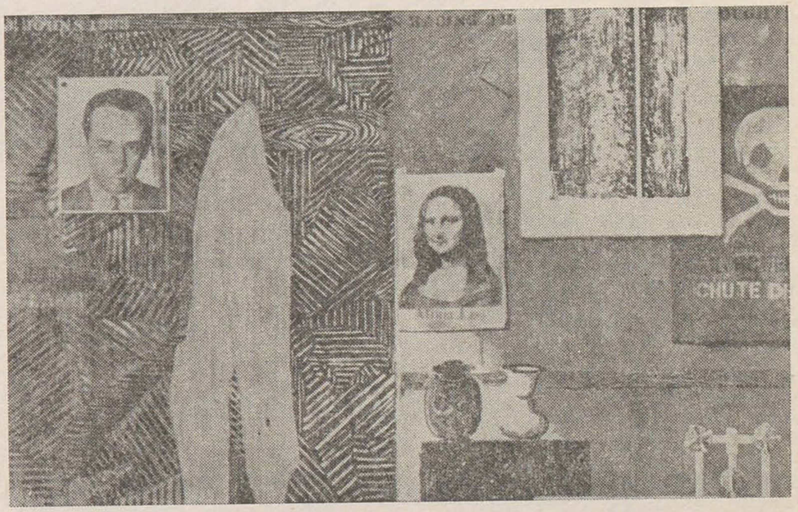
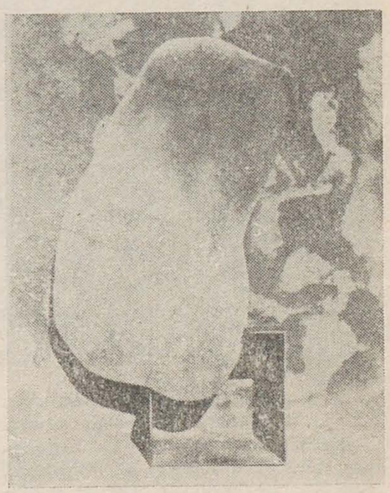


Foto: 2 *Jasper Johns, Cursa gîndurilor, 1983 — encaustică și colaj pe pînză*



3. *Isamu Noguchi, Piatra lui Magritte, 1982 — oțel galvanizat*

În numărul de vară/1984 al revistei *Artforum*, *Thomas McEvilley* expune dintr-o nouă perspectivă relația formă-conținut în artă. După un scurt istoric și cîteva eliminări teoretice, criticul ajunge la concluzia că « tot ce putem spune despre o operă de artă în afara neutrei descrieri a calității ei estetice este, în fond, o atribuire de conținut ». În sprijinul acestei afirmații — de altfel, o reluare mai cuprinzătoare și în orice caz mai sistematică a chestiunii « ideologiei vizuale » — autorul propune treisprezece categorii/tipuri de conținut atribuit fie în cursul elaborării judecății de valoare, fie în cadrul descrierii de o manieră oarecare subiectivă a unui obiect de artă. Desigur — ni se precizează — categoriile pot interfera în mod inconștient sau pot fi deliberat asociate pentru a clarifica referința conținutistică, în acest ultim caz precizia fiind sinonimă cu epuizarea. În ciuda formulării foarte specifice, meritul acestei clasificări pare a consta în acordarea statutului de egalitate convențiilor și condiționărilor percepției și sau judecății, fie că ele provin din interiorul artei ca atare, din al criticii sau din jocul unor criterii istorice extra-artistice, contribuind astfel la revitalizarea subtilă a conceptului global de opțiune creatoare. Urcînd de la evidență la interioritate, categoriile sînt: 1) conținut relevat de lectura operei ca reprezentare; 2) conținut indus de suplimentarea operei cu indicațiile artistului; 3) conținut propus de genul sau specia operei; 4) conținut indicat de material; 5) conținut sugerat de mărimea operei; 6) conținut sugerat de durata ei; 7) conținut relevat de contextul operei; 8) conținut atribuit relației operei respective cu istoria artei; 9) conținut indus de destinul operei în timp; 10) conținut dictat de apartenența operei la o tradiție iconografică; 11) conținut care reiese direct din proprietățile formale ale operei; 12) conținut sugerat de atitudini, gesturi (comentariu spiritual, ironie, parodie ș.a.m.d.) care pot funcționa calificativ față de categoriile de mai sus; 13) conținut atribuit prin reacție biologică sau fiziologică nemediată sau prin reflectarea asupra acestei reacții.

Printre noutățile din arta sticlei cehoslovace, tablourile *Antoniei Jankovcová* constituie un model de înglobare și depășire în sinteză a posibilităților estetice și tehnologiilor particulare artelor focului. « Tablourile sale de sticlă » sînt de fapt rafinate speculații în tehnici mixte pe un suport de sticlă, de cele mai multe ori opacă. Arderi repetate, inserții de emailuri și rășini cu compuși metalici, gravura cu acizi, desene cu aur, argint și platină pe cristal acoperit cu valuri de culori transparente fac parte din complicatele proceduri originale ale artistei, unele brevetate . Pictura specializată în contraste dramatice, tușe rapide, compoziții suprapuse contribuie și ea la efectul de spectrală adîncime a lucrărilor.
O expoziție de mare succes — și de vînzare integrală — la Praga: « Ceramica în doi ». Alcătuită din servicii de cafea și ceai cu patru-cinci piese tradiționale, expoziția a indicat deopotrivă creșterea interesului pentru artele aplicate (implicit banalizarea seriilor industriale, saturația publicului) și necesitatea unor ansambluri care să evoce intimitate, bonomie, util confortabil. (Revue du verre, 5/1984)

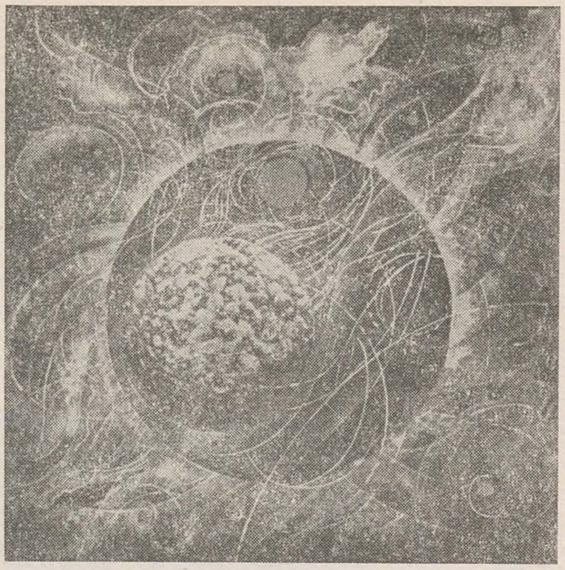
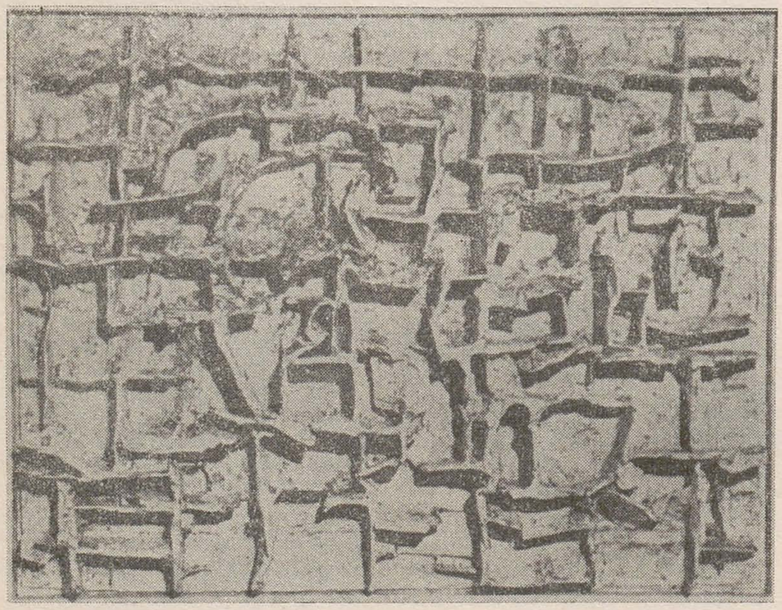


Foto: *Antonia Jankovcová, Planeta aurită, 1980* 5. *Serviciu pentru două persoane, realizat de Jiri Mares și René Krása*

Foto: 4 *Jan Schoonhoven, Construcție distrusă, 1958 (papier maché, carton, hîrtie, vopsea)*

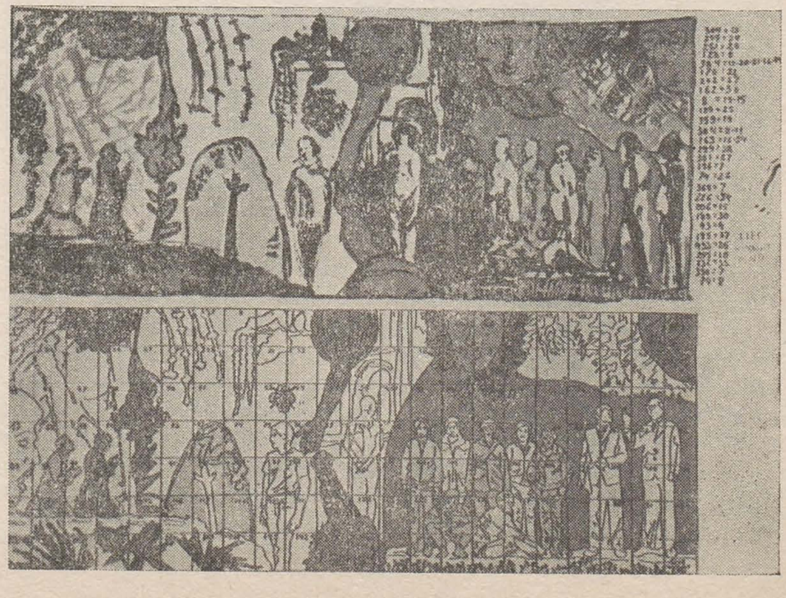


Între 6 și 9 noiembrie a.c. va avea loc la Montreux (Elveția) primul Simpozion Internațional de Ergonomie, Design Industrial și Producție, organizat de centrul local de conferințe și expoziții. Comitetul de organizare, alcătuit din specialiști elvețieni, englezi și italieni, a obținut colaborarea celor mai renumiți teoreticieni și practicieni ai domeniului. Acest simpozion are în vedere trei teme cuprinzătoare: designul ergonomic garanție a confortului vizual în echipamentele de afișaj și a operativității tablourilor de comandă, noutăți în designul de mobilier, organizarea spațiului de muncă și dispunerea adecvată a accesoriilor. O expoziție originală necomercială va prezenta echipament și materiale aflate deja în vînzare. Un spațiu special în cadrul ei va fi afectat expunerii noutăților de către firmele comerciale, organizațiile de cercetare și studiourile de creație interesate. Tematica următoarelor bienale ale lui « Ergodesign » va fi anunțată din timp și cu siguranță diversificată, astfel încît să poată interesa organizații mari și mici, sindicate de lucrători, inspectori de calitate, decoratori și instituții de asigurare.

Dutch Art — Architecture Today (iunie 1984) prezintă, sub titulu « Estetica imperfecției », pe unul din cei mai reputați artiști olandezi, *Jan Schoonhoven*. Desenator de elită, Schoonhoven, care împlinește anul acesta 70 de ani, oferă conaționalilor săi un model de consecvență a « unității în diversitate »: etapele creației sale corespund în mare fluctuației orientărilor artistice internaționale, dar izvorăsc din necesitățile interne ale viziunii proprii. Devansînd cercetările minimalise și noul val expresionist, lucrările sale (desene, litografii, colaje, obiecte de lemn și hîrtie) se mențin în condiția quasi-artizanal poetică, cu însemnele manualiății și o anume studiată neglijență — deși la înalt nivel teoretic — fără a intra totuși în rubrica gestului viu, a instantaneului.
Această « probă de uman », multiplicată în numeroasele sale teme cu variațiuni, rotunjește în chip original opera a cărei « veselă spontaneitate » a fost apropiată, nu o dată, de cea a lui Miró.

Prezenți fără greș în cele mai prestigioase manifestări din lume, închizînd o expoziție personală parcă numai pentru a o deschide pe următoarea, *Gilbert & George* au organizat de curînd la Muzeul de Artă din Baltimore prima retrospectivă itinerantă « Din 1968 pînă în 1980 ». De la fotografii cu intervenții colorate, « sculpturi vii », colaje, pînă la vitraliile și machetele monumentale recente, arta celor doi a stat mereu în centrul atenției, ca un indice sigur al relației cultural-noncorformiste cu realul, în special cu modificările survenite în « spiritul » acestuia. Din articolul Rosettei Brooks, « Dați mîna cu diavolul », apărut în Artforum/vara 1984, cităm cîteva fragmente: « Arta este pentru Gilbert & George înregimentarea vieții: un regim anume, o disciplină a existenței în rolul Altuia, întruchipată în performanța lor duală. În imaginile lor finale, imaginea însăși este distrusă — fantomă a conținutului ».
« . . . La Gilbert & George, întreaga imagerie e publică. Orice încercare de simulare a unei atitudini subiective e frîntă de natura publică a imaginii. Enormele fotografii din ultimii zece ani sugerează o adevărată artă publică, un realism social al lumii coșmarești, o artă care nu cunoaște starea de grație, nici măgulirea, nici conveniența socială. I-am văzut pozînd în simulacre înghețate, în efigii ale morții (*Mizerie, 1980*, sau *Alcoolicul*, 1978) anticipînd resurecția apocalipsului atunci cînd lumea lor simulată era pe punctul de a deveni realitate socială, cînd Arta care se tot ținuse politicos la un pas în urma vieții tocmai i-o lua înainte. În ultima vreme s-a dezlănțuit cruciada împotriva balaurului lumii, adică împotriva acelei realități pe care la început o evitaseră. Hinterlandul bunei-creșteri estetice a devenit o linie îngustă de opoziție și confruntare. »

Foto: 6 *Gilbert & George, prima schiță pentru « Viața fără sfîrșit/scop » și schița definitivă, 1982 — fotografie colorată și tuș pe hîrtie*



Dans ce numéro:

Réflexions sur la rétrospective Iser

Ion Frunzetti

p. 3

La retrospective de l'œuvre de Iosif Iser (1881—1958) abritée dans les salles du Musée d'art de la République est à l'origine de ce texte à la fois clair et substantiel ouvrant des perspectives nouvelles sur la création de l'artiste. Brossant un tableau vivant du peintre qu'il situe dans son cadre et dans son temps, l'auteur projette un éclairage sur la vie artistique et sur les goûts du public roumain de la première décennie du siècle, qui oppose un refus indigné à la satire mordante de l'artiste, ainsi qu'à ses expériences expressionistes, nabis ou cubistes. Les moments clef de sa carrière artistique et les étapes de sa création y sont analysés avec sagacité.

L'exposition « Le foyer »

Anca Vasiliu

p. 6

Intitulée « le Foyer », l'exposition ouverte au Musée du village n'est aucunement une présentation d'objets d'artisanat et d'ustensiles illustrant la vie paysanne. Envisageant le foyer comme « le lieu génétique de l'existence matérielle et spirituelle de l'être socialisé », l'exposition — un assemblage d'objets, simples présences spatiales, projections graphiques ou notations sur un parcours donné — propose une interprétation en profondeur du phénomène de la civilisation rurale en tant que point de départ d'une esthétique et d'une ontologie qu'une pareille démarche pourrait justifier. Le texte serré de l'auteur éclaire sur la conception et les desseins de cette exposition.

La Biennale d'art graphique Brno 1984

Vasile Drăguț

p. 8

La XIe Biennale internationale de Brno (13 juin — 23 septembre), qui a réuni 556 participants en provenance de 56 pays, a eu cette année pour thème l'illustration de livres et l'art du livre — thème généreux mais complexe et même compliqué, aux aspects souvent contradictoires, qui ont été abordés et largement débattus dans le cadre du symposium intitulé « Mot et image. Les interrelations texte-typographie-illustration dans les livres et les périodiques », organisé à cette occasion. L'auteur entreprend une analyse critique de cette manifestation qui offre plusieurs exemples révélateurs de cet effort de considérer le livre imprimé comme une œuvre unitaire à même d'aboutir à la parfaite harmonie des diverses composantes — contenu, illustration, typographie. En ce sens il cite en premier lieu Vladislav Paskalev (Bulgarie) ensuite Cizhong Zhang (Chine), Gert Wunderlich (R.D.A.), Kristian Ystehede (Norvège), Daniel Gil (Espagne). Une place assez importante a été reservée à l'écriture, où les ensembles de lettres de Todor Vardziev (Bulgarie) et Kurt Weidemann (R.F.A.) surtout, ont mérité tous les suffrages. L'article se clôt sur la participation roumaine considérée comme insuffisante.

Livres de vitrine: Urmuz

Barbu Brezianu

p. 19

Parue à l'occasion du centenaire de la naissance d'Urmuz (1883—1923) — celui qui fut le précurseur de l'avant-garde littéraire roumaine et même européenne — cette troisième édition de ses *Oeuvres complètes*, intitulée *Pages bizarres* (Ed. « Minerva », Bucarest, 1984) est due à Constantin Crișan qui est aussi l'auteur de la préface et du tableau chronologique. La maquette artistique de ce livre somptueux, la jaquette, la couverture et les illustrations — environ cinquante — sont l'œuvre du jeune artiste graphique Ion Mincu, dont la fantaisie colle parfaitement aux bizarreries de l'écrivain. Le tragicomique des situations est traité sans ostentation, avec un humour sec, concentré et un bon goût indéniable. L'accent tombe avec discrétion sur le détail révélateur. Tantôt grandiloquents, tantôt suaves, ses dessins qui rappellent parfois la facture percutante de Max Ernst se deploient souvent sur toute la largeur de la page et méme sur deux pages . . . »

Les écrits d'Urmuz réproduits d'après l'édition établie par son premier éditeur, Sașa Pană, sont traduits cette fois-ci en six langues: français (Eugène Ionesco, Ilarie Voronca, Claude Sernet), anglais (Andrei Bantaș), allemand (Leopold Kosch), italien (Marco Cugnio et Marin Mincu), russe (L. Dolgoșeva, Xenia Dumitru, Natașa Nicolaeu), espagnol (Susana Vasquez Alvear et Victor Ivanovici).

Silviu Băiaș

Theodor Redlow

p. 20

Illustrateur de plusieurs livres d'enfants, le peintre Silviu Băiaș s'entretient avec le critique d'art Theodor Redlow de ses recherches et de son expérience dans ce domaine, de l'évolution de sa conception et des étapes parcourues depuis ses premières illustrations où l'image se bornait à accompagner simplement le texte, jusqu'à son dernier livre — « Bertoldo et Bertoldino » (Ed. « Ion Creangă » Bucarest, 1984), où il estime avoir abouti à une composition d'ensemble rigoureusement architecturée, formant un tout, servant le texte et le « prolongeant » en quelque sorte. Pour Silviu Băias, la construction de l'objet-livre est extrêmement importante lorsqu'il s'agit de livres de cette catégorie où l'image est essentielle car « s'adressant aux enfants dans l'intention de contribuer à les former et à cultiver leur goût, il faut leur offrir des objets qui soient beaux, intéressants, attractifs et pleins de fantaisie ». Sa conception est mise en évidence dans « Bertoldo et Bertoldino » — l'adaptation d'un conte du moyen âge qui circulait au XVIe siècle — où il choisit d'utiliser des éléments caractéristiques de l'iconographie du Moyen age et de la Renaissance.

Un voyage extraordinaire

Călin Dan

p. 26

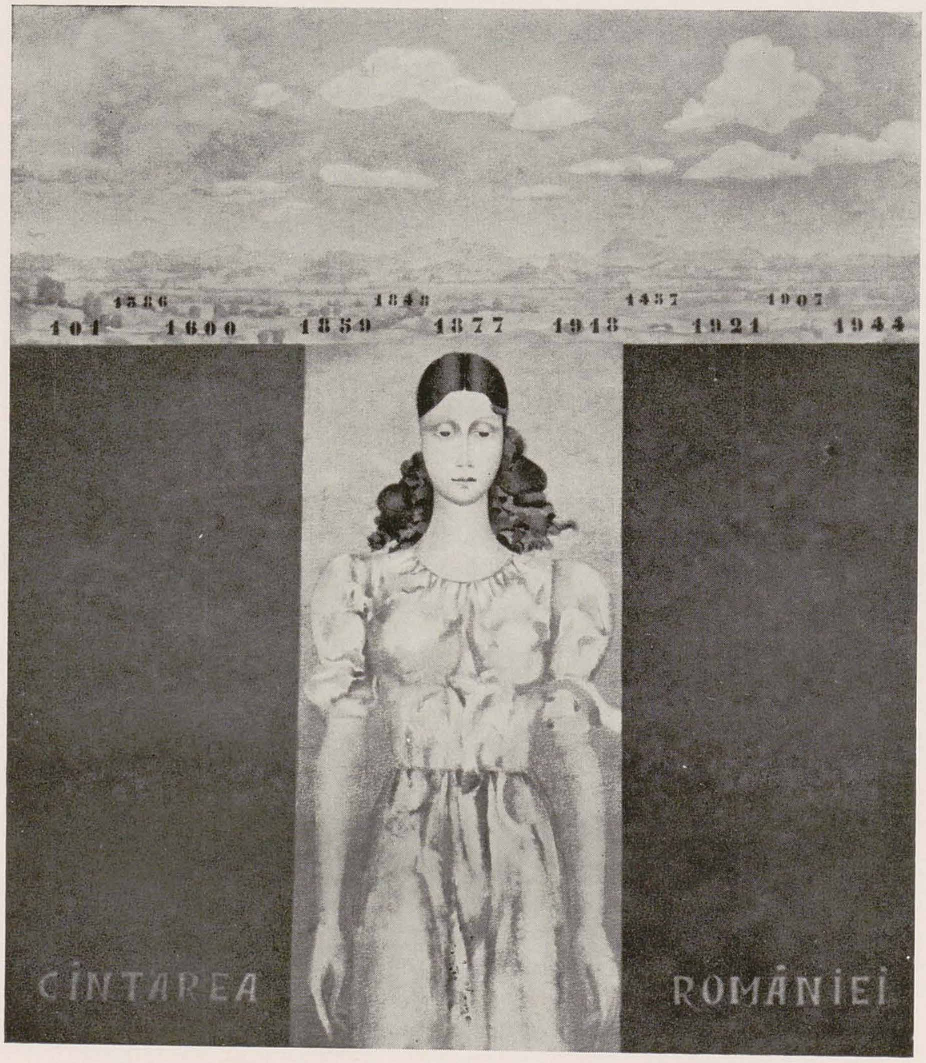
Il s'agit du « voyage » des œuvres de l'artiste graphique Val Munteanu destinées à illustrer les romans de Jules Verne « Sans dessus-dessous » (« Kein Durcheinander ») et « La chasse au météore » (« Die Jagd auf den Meteor ») parus à Berlin (Verlag Neues Leben, 1983). Soulignant l'excellence des réproductions, l'auteur relève dans son analyse de la conception et des procédes techniques de l'artiste, la parfaite correspondance entre le texte « qui a tous les atouts de la surréalité — le détail minutieusement travaillé, le rapprochement explosif des éléments projettant l'ensemble dans l'étrangeté, la construction précise prenant graduellement des formes délirantes » — et l'illustration qui adopte la technique et le type de vision surréalistes » exploitant toutes les possibilités du collage.

Iacob Dezideriu

Călin Dan

p. 28

Né en 1930, l'artiste graphique Iacob Dezideriu meurt prématurement en 1983. Illustrant en exclusivité des livres s'adressant aux jeunes, il débute en 1963 exécutant des dessins pour un texte « vaguement pédagogique » dû a Mircea Sîntimbreanu. Ce seront ensuite Caragiale, Creangă, Dickens, Swift, Cezar Petrescu, Frank Baum et autres. Caractérisés par une objectivité sereine, ses dessins suivent le texte de près et le renforcent. Sa verve et sa fantaisie se manifestent surtout dans les vignettes, les culs de lampe et dans l'illustration des couvertures. Sans aspirer « à réaliser le livre-objet, l'artiste atteint ce record d'efficacité auquel doit aboutir toute lecture d'enfance — la valeur mnémotechnique ».


1386
1848
1437
1907
101
1600
1859
1877
1918
1921
1944
CÎNTAREA
ROMÂNIEI